

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CE QUI EST LÀ DERRIÈRE
SUIVI DE
ISABELLA DEPUIS LE MUR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GENEVIÈVE GRAVEL-RENAUD

FÉVRIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci tout d'abord à Denise Brassard, qui m'a fait découvrir la poésie et surtout aidée à trouver ma voix. Merci pour ton écoute, ta lecture toujours attentive et surtout ta confiance.

Merci à mon amour pour la vaisselle, le ménage, le souper, les fleurs, le réconfort, l'amour, et encore plus d'avoir toujours accepté de me suivre partout où je te proposais d'aller. Merci d'avoir dit comme moi quand j'en avais besoin, et comme toi quand j'en avais besoin.

Merci à Catherine qui m'épaule depuis quatorze ans. Mon écriture ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui sans nos discussions sur la poésie et l'éducation, nos lectures au milieu du lac gelé et ton regard toujours bienveillant posé sur moi.

Merci à Andréa de m'avoir accompagnée à la bibliothèque et encouragée à écrire. Merci d'avoir posé les bonnes questions et d'avoir écouté les réponses avec attention. J'espère pouvoir te rendre la pareille un jour (qu'est-ce que tu fais mardi?).

Merci à Marie-Hélène pour la relecture attentive, les encouragements, mais avant tout pour s'être assise du même bord de table que moi un jour, et tous les autres jours.

Merci à Sandra pour son enthousiasme, son entrain et ses commentaires toujours sentis.

Merci à mes parents de m'avoir tellement transmis le goût de l'université que j'y suis restée sept ans, et plus particulièrement à mon père de toujours croire (et me dire) que je vais remporter le Femina bientôt.

Finalement, merci à Aimée, la belle, l'indispensable, à qui ce mémoire est dédié.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
CE QUI EST LÀ DERRIÈRE	1
ISABELLA DEPUIS LE MUR	70
1. La mémoire	72
2. Le portrait.....	88
3. Le visage.....	104
BIBLIOGRAPHIE.....	115

RÉSUMÉ

La première partie de ce mémoire est une suite poétique intitulée *Ce qui est là derrière* et composée de courts poèmes en prose. Très narratif, l'ensemble retrace le parcours d'une jeune femme qui devra apprendre à se réapproprier à la fois l'espace et son identité propre. Dans un style intimiste, l'écriture s'attarde aux détails et aux instants familiers qui peuplent le quotidien. Après une rupture amoureuse, la narratrice se retrouve seule dans l'appartement, où elle s'enferme, choisissant de revivre les gestes quotidiens comme un rituel rappelant l'absent. Les objets, ceux qui restent et qu'elle décide de laisser tels quels, revêtent alors une importance primordiale dans la quête de repères à laquelle elle se livre. Ils deviennent ses compagnons les plus proches. Cependant, certains résistent et refusent de se laisser immobiliser, principalement des portraits peints la représentant. Peu à peu, elle réussira à quitter les portraits en laissant derrière elle les images de l'amoureux disparu et de celle qu'elle était à ses côtés. En convoquant des souvenirs liés à son enfance et grâce à la présence vivante de sa sœur et de son bébé, la narratrice parviendra à sortir de la fiction de l'absence qu'elle a créée et à redécouvrir un quotidien plein et lumineux.

Le dossier d'accompagnement, *Isabella depuis le mur*, est divisé en fragments et comporte trois parties. À partir d'expériences personnelles, je développe les principaux thèmes de ma suite poétique. Dans la première partie, « La mémoire », l'expérience de la mort entraîne la transformation d'un lieu banal en lieu de mémoire où le rôle des objets est amené à être interrogé dans l'écriture. La mémoire qui se révèle dans ce lieu est mouvante et cherche à produire au lieu de reproduire; l'écriture doit demeurer attentive à ce mouvement. La deuxième partie, « Le portrait », s'attarde aux enjeux liés au portrait peint. Objet problématique parce qu'il possède un regard et un visage dans lesquels il est possible de se voir et de se reconnaître, le portrait pousse celui qui se tient devant lui à s'interroger sur son identité. Cependant, le visage du portrait n'est *pas* le visage humain. La troisième partie, « Le visage », aborde ce choc et ses répercussions sur la rencontre avec l'autre et sur l'écriture. Les mots, tout comme le portrait et le visage, demandent une distance, nécessaire pour éviter la reproduction à l'identique. Les souvenirs et les visages que nous côtoyons tous les jours ne sont jamais figés. Ils se promènent, dans l'attente de notre regard; c'est cette disponibilité que j'ai voulu explorer dans l'écriture.

MOTS-CLÉS : POÈME EN PROSE, MÉMOIRE, SOUVENIR, PORTRAIT, VISAGE, CRÉATION, QUOTIDIEN

Ce qui est là derrière

*On écrit que la maison tant aimée
penche. Et pour l'un, elle tombe,
c'est fini; et pour l'autre, elle
s'enfonce, ça n'en finit pas¹.*

Jacques Brault

¹ Jacques Brault, *Au fond du jardin*, Saint-Hyppolyte, Éditions du Noroît, 1996, p. 71.

Chaque matin, tu enfiles tes bas, ceux que tu as tricotés, pour te réchauffer le cœur à regarder les mailles s'aligner parfaitement sur tes pieds. Tu écris, ton thé posé sur le rebord du lit, boudeuse, emmitouflée dans tes contradictions, prisonnière de tes habitudes. Parfois, tiens, tu pleures : tu viens de mettre le pied sur une blessure qui blesse, une qui s'est fracassée par terre, et qui s'est répandue avec le temps. Tu te croyais à l'abri, mais tu as oublié que d'autres que toi pouvaient ouvrir les portes. C'est que tu vis comme tu tricotes : trop serré.

Ce matin où tu es parti, j'ai traversé l'appartement les yeux fermés, pour voir l'effet que ça ferait d'ouvrir seule l'espace, à nouveau, juste moi, mes livres dans la bibliothèque, mes vêtements dans les tiroirs, mes souliers dans l'entrée, la vaisselle de la veille sur le comptoir, notre vaisselle. Les murs ne m'ont pas reconnue, j'ai brisé le grand miroir de l'entrée. J'ai regardé les bleus éclore sur ma peau, toute la journée, et je me suis endormie sur le plancher. Le lendemain, les choses avaient pris leur place définitive; j'ai découpé un à un les livres que tu m'avais offerts, avec de longs ciseaux, et j'ai attendu, au bord de la fenêtre, que le camion emporte les sacs, pour refermer les couvertures vides, définitivement.

Je lisais un livre de Jacques Poulin, je me souviens de chats, de blessures secrètes promenées sur la berge, de larges trous dans une bibliothèque. Quand tu es revenu chercher ce qui restait, bien peu de choses en fait, j'ai laissé de grandes ailes de papier dans notre lit défait, et je suis partie promener ce qui m'appartenait encore. Au marché, j'ai pris tout mon temps pour choisir les pêches, les prunes, les petits fruits et les bocaux pour les marinades. Nous avons partagé quelques gestes, moi remplissant mon panier, et toi des boîtes.

J'ai poussé la porte de l'appartement, puis celle de la chambre. Je me suis assise sur le rebord du lit, si lourde et si légère, encore un peu flexible, surprise d'être toujours capable de plier les genoux, d'étendre les bras, de sentir le contact froid du bois contre ma peau. J'ai suivi du doigt la forme floue de ton corps sur le drap, une dernière fois, dans le lit que je n'avais pas encore refait. La poussière s'est accumulée, sur le dessus des bibliothèques et dans les verres, sur les plantes et entre les touches du piano. Même si tu n'étais pas reparti avec l'aspirateur, je crois que j'aurais tout laissé ainsi.

Avant, quand Marie-H. et moi étions petites et que nous avions la permission de dormir ensemble dans la chambre de l'une ou de l'autre, nous construisions des cabanes, comme pour réduire à son minimum l'espace entre nous. Ainsi, nous devions dormir l'une contre l'autre, en repliant nos genoux et en joignant nos mains, et il n'y avait plus alors de place pour quoi que ce soit qui n'émanait pas directement de nous. Le lendemain, quand maman venait nous réveiller, nous n'avions pas bougé. Aujourd'hui, j'ai l'impression que je ne serai plus jamais capable de serrer une main sans me blesser.

Ce qu'on retient des faits, les chambres d'hôtels, le pelage des animaux morts sur le bord de la route, les assiettes à laver après chaque repas, tout cela s'empile aujourd'hui sur la table, et je n'arrive plus à rien jeter, jamais, comme si les restes vivaient d'une vie nouvelle, d'un souffle fragile et pourtant tenace, qui empeste l'appartement. Je m'écorche les mains en tournant les pages des livres, et les vieilles blessures se rouvrent toujours quand je m'y attends le moins, en tricotant, en regardant par la fenêtre, des éclats de verre entre les doigts, les aiguilles qui frappent les jointures jusqu'à ce que des marques rouges réapparaissent sur la peau.

Je me suis dit que je pourrais écrire, avant que les égratignures ne disparaissent de ma main, avant qu'elles ne se retranchent dans les replis de la chair, dans la souplesse de la paume et le vernis des ongles. J'ai pensé à ma grand-mère, qui disait, de sa voix qui goûtait la cigarette, les mains ne rident pas, elles oublient peu à peu de dissimuler les blessures. J'ai essayé de dire à mon tour la maladie, la lente disparition, les X tracés dans les marges des livres, d'une main qui ne se contrôle déjà plus tout à fait, et tu as disparu un bref instant, avalé par l'odeur de tabac froid qui devait sûrement venir de l'appartement d'à côté.

Partout des souvenirs sont posés, entre les tuiles, sur le lit, au fond des armoires et des commodes, sur les tables et les étagères, partout les poignées d'amandes que tu déposais sur tes livres ouverts, partout des objets pour recouvrir les surfaces, et empêcher l'air de bouger. J'ai essayé de recouvrir les failles laissées par ton départ, en plaçant mes mains à plat sur le sol, les murs, les tablettes de la bibliothèque. Il a fallu que tu partes pour que je découvre la résistance de notre espace, bien ancrée au creux de mes épaules.

J'ai retiré tous les miroirs, sauf celui de la salle de bain, trop difficile à arracher. Les grands pans d'ombre sur les murs renvoient une mauvaise version de mon visage, je ne me regarde plus que dans les portraits et quelques photographies, épinglées trop haut et que je n'ai pas le courage de retirer. Éparpillée sur les murs, je suis sans âge, une poupée sous le regard de mon père, on dirait que mes jambes et mes bras n'ont qu'une seule articulation, il faudrait appuyer un peu pour forcer le mouvement. Maintenant que je ne remarque même plus mon reflet dans la fenêtre, maintenant que les vitres ont pris la couleur du givre, je n'arrive plus à étirer les bras, même mes cheveux ont arrêté de pousser.

Portrait vide

Ce n'est pas moi mais je sais que je suis là. Je me regarde. Il fait chaud. Je rentre et il fait encore plus chaud. Je m'essuie le front avec le bas de mon chandail. Je casse un verre, les éclats de vitre se répandent sur le plancher de la cuisine. Je suis pieds nus. Je ne porte pas mes lunettes. Je vois mal le verre par terre. C'est tout ce dont je me souviens.

Je fais parfois semblant que tout va pour le mieux, c'est si facile et cela fait si mal, j'oublie le poids de ma peau, je vais faire des courses, j'achète beaucoup trop de chaque chose, je jette les fruits après y avoir pris une seule bouchée, je saupoudre ma fatigue de fines herbes. Mais il y a toujours tes cheveux sur la tablette de la salle de bain, les trous percés au mauvais endroit dans les murs, tes mots que je devine constamment derrière les portraits, qui transpercent la toile et entaillent mon visage. Tous les matins, je me lève dans l'espoir de voir un grand arbre pousser au milieu du salon, ses racines soulevant les lattes du plancher, de grandes failles où enfouir encore d'autres échardes.

J'ai trouvé dans une brocante une vieille planche à frotter, et j'ai lavé tous les draps de l'appartement. Lorsque mes doigts se sont mis à saigner, j'ai lavé les assiettes, les verres, les ustensiles dépareillés empilés sur le comptoir; l'intérieur des bols était presque aussi doux que ta peau. Après, le froid s'est installé dans les tissus mouillés, j'ai dû fermer toutes les fenêtres : il n'y a plus qu'en faisant la vaisselle que je me réchauffe les pieds.

Il n'y a plus d'endroits qui m'appartiennent. Sur le rebord du lavabo, à l'endroit où tu venais appuyer ton ventre pour rincer les tasses, le bois est usé, lisse comme une caresse, et les couverts des grandes occasions s'oublient lentement, dans les armoires trop hautes pour que je puisse les atteindre. Partout, ton absence s'étend, l'espace bâtit de petits tertres de poussière à ta mémoire, et je ne peux que me promener entre eux, m'efforcer d'oublier le poids de mon corps, certaines couleurs de mon visage. Si légère que je ne déplace même plus un cheveu lorsque je tends la main pour te caresser la joue.

Marie-H. a retrouvé une vieille photo de nous et l'a glissée dans le coin du miroir de la salle de bain, elle et son ventre énorme, moi, une fille blonde heureuse qui se gondole un peu plus à chaque fois que je prends ma douche. Je tire mes cheveux vers l'arrière, je veux ce corps le plus lisse possible, sans aspérités, sans prises, un beau corps poli et lustré et solide, quelque chose qui ne déteindrait jamais, quelque chose sur quoi tous les heurts ne feraient jamais même une marque.

Tu as laissé le piano. Je sais en jouer, mais je ne te l'ai jamais dit. Quand j'en ai eu envie, il était trop tard, le bois jaune ne reconnaissait plus que toi. Je pourrais le faire maintenant. Jouer. Je sais courber les épaules ou relever la tête, je sais poser mes mains sur les touches et attendre, je sais quand et comment activer les pédales, compter les silences, creuser des failles entre les notes et les remplir. Je sais depuis longtemps les morceaux sur lesquels tu t'acharnes encore, même si aujourd'hui ton bras qui bat la mesure enterre toute la musique. Ce matin, j'ai placé un disque dans le lecteur pour la première fois depuis longtemps, et j'ai monté le volume jusqu'à ce que la basse fasse battre mon cœur à ma place.

Ton absence décrite, disséquée, étalée dans tout ce qui reste, ton écriture dans les marges des livres, dans les cases des mots croisés, derrière les boîtes de céréales, tous ces repères, je les ai placés à l'abri sur la table, entre les formes alignées, découpées par les roches, les statuettes, les pages arrachées et empilées en de petits monticules solidement dressés. Derrière le poids des choses, mon image s'efface, à mesure que je trace sur les murs les mots de ton départ.

Un homme est entré dans le métro, le visage frais mais les mains d'un vieillard, avec quelque chose dans le regard, comme une absence palpable, une faille circulaire à la limite de ses iris pâles. Rapidement, j'ai baissé les yeux; il y a longtemps que je ne supporte plus le regard des inconnus qui me ressemblent trop. Il s'est assis, j'ai senti la pression légère de son soulier contre le mien, tout le long du trajet. Je suis rentrée à l'appartement, les pieds enveloppés dans la chaleur des pas de quelqu'un d'autre. Aujourd'hui, le bois résonne sous mes pieds, j'essaie de retrouver la rencontre, mais le creux de mes genoux n'arrive pas à reproduire le contact.

Il suffit que je grimpe sur une chaise pour que tout cherche à se répandre, à s'infiltrer dans les trous de ma peau, comme une image fragile à retenir, à sauver de l'effritement, de la noyade, de l'étouffement. Il y a toujours trop d'air ici, et jamais assez de choses. Je grimpe, encore et encore, pour attraper un plat, ranger les casseroles, défier un espace qui ne me connaît pas. J'agite un peu les bras, pour essayer de rester le plus longtemps possible en équilibre sur la faille, qui s'élargit de jour en jour au milieu de l'appartement.

Nos pieds qui se repoussent, ce jeu silencieux qui rabat nos absences, les aplatit comme derrière un rideau tiré, la présence et la force de l'autre en rempart contre l'effacement, pendant que tu parles au téléphone. Je ne sais pas qui a pris cette photo, je t'en veux de ne pas avoir emporté le livre qui la contenait, mais c'est vrai que tu as laissé presque tous les livres que nous avons achetés ensemble. Je pense à Camus, qui t'appartient. *Et voici que le rideau des habitudes, le tissage confortable des gestes et des paroles où le cœur s'assoupit, se relève lentement et dévoile enfin la face blême de l'inquiétude*². Encore une fois.

² Albert Camus, *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, 1958, p. 82.

Avant ton départ, Marie-H. était belle et grosse comme une orange, mais même elle a rapetissé maintenant. Bien sûr elle rit, elle est jolie comme une maman avec un nouveau petit corps dans les bras et, quand elle vient, elle sème du désordre un peu partout dans l'appartement. Elle déplace mes roches sur la table, ouvre les fenêtres et les armoires, me tend le bébé comme si j'étais une personne normale avec des bras et un corps chauds, comme si elle n'avait pas peur que j'entraîne cette chose minuscule avec moi derrière les murs. Alors, je la laisse croire et j'écarte un peu les doigts, je parcours les portraits avec le bébé, je raconte les traits, les couleurs, les après-midi de pose. Je lis Barthes et je suis ses conseils, je mets en place une autre mémoire, un autre désarroi.

Le jour où tu es parti, je lisais Denise Desautels, assise face à la porte, dans le fauteuil violet que j'ai déplacé depuis. Aujourd'hui, j'ai l'impression d'être cette femme dont la mère brûle les lettres, cette femme qui regarde et qui maintient ouverte une question, une distance, sur laquelle tu ne cesses de refermer la porte.

Toujours, cette impression que les choses se déplacent, comme si l'appartement ne me reconnaissait plus, comme si l'espace me prenait à témoin du départ de quelque chose, et que ce quelque chose, c'était moi. Plus personne ne me regarde, je disloque les habitudes en des gestes trop précis, étudiés, je cherche le motif des tuiles de la salle de bain en sachant que tout sera à recommencer demain. Sur les murs, on dirait que les cadres bougent, tout s'agite mais plus rien ne fait signe, même les bleus ont cessé de briller sur ma peau, et les arêtes des meubles me repoussent juste assez pour ne pas me blesser.

J'ai revu cette image de moi, assise au milieu du salon, dans les vieux vêtements de mon père, la présence solide de ce corps confortable que j'avais alors, mes mains tachées par l'encre du papier journal, en train d'emballer soigneusement nos objets, le souvenir banal du premier déménagement, l'empreinte de ma main sale sur le mur. Aujourd'hui tout s'effrite, même le repos des ruines a disparu, on dirait que tout se reconstruit pendant la nuit, et l'espace me force à le regarder mourir de nouveau chaque matin, comme si je n'arrivais à construire jamais rien d'assez fort pour traverser le temps.

Marie-H. invente une histoire pour me faire sortir, elle peint et elle a besoin de couleurs, elle a besoin de moi pour choisir ses couleurs, elle dit tiens pourquoi tu n'emmènerais pas le bébé avec toi? et je dis d'accord, je sens qu'il en sera toujours ainsi, elle les mains tachées de rouge, de jaune, de violet, ou les bras chargés de légumes et de fruits aux couleurs vives, et moi qui la regarde en essayant de me sentir à l'aise, avec collée au corps une présence chaude et remuante dont je n'arrive pas à me débarrasser. Elle enroule le grand tissu autour de mon corps et je ressemble à une geisha, elle me tend sa fille et elle m'aide à la glisser dans la poche sur mon ventre. Pendant ce temps, je quitte mon corps de poupée russe, je cesse d'être la plus petite, enchâssée dans le corps d'autres poupées qui me ressemblent, je suis une sentinelle et je porte une autre petite chose, plus petite encore que moi, plus lourde, presque plus vulnérable.

La mort. Jacques Brault dit qu'il n'y a pas là de quoi empiler des pages d'anthologie. C'est vrai. Chaque jour, tu t'affaisses un peu plus dans ton portrait, l'espace perd de sa densité, tu meurs, pas un peu plus à chaque jour mais toujours dès que je te regarde. Parfois, quand les fenêtres sont restées ouvertes toute la nuit, je me réveille et il y a dans l'air comme un murmure palpable, un souffle de fée, ténu soupir de ce qui a déjà été cueilli.

Je n'arrive plus à regarder les portraits que Marie-H. a faits de moi, et pourtant je les laisse accrochés, j'attends que la peinture s'écaille, que mes traits se transforment puis s'évanouissent, se fondent dans la couleur trop vive des murs. J'attends que ton nom s'efface de mes lèvres, je trace le mien après la douche dans le miroir de la salle de bain, j'essaie de reconnaître en moi l'amie, l'amante, l'enfant que j'ai pu être, mais les lettres sur mon visage me font toujours ressembler à une très vieille femme, et je me trouve jolie, parfois, j'ai hâte d'être polie par le temps, de me fondre dans le bois des meubles, de disparaître avec les cheveux qui tombent.

Portrait vert

C'est moi. Je me réveille. Je suis heureuse. Je ne me lève pas tout de suite. Je remonte un peu le store, je regarde le ciel en essayant de deviner le temps qu'il fera. Je roule vers ton bord du lit et je lis jusqu'à ce que j'aie trop envie d'aller aux toilettes.

J'ai beau semer des signes de reconnaissance qui clignotent dans le brouillard, un jour tu pars en emportant les livres et les meubles, il reste les signets empilés en un monticule précaire, la peinture rayée à l'endroit où nous avions placé les fauteuils et le bureau, les cahiers oubliés chez les amis, et les livres à rendre qui prennent toute la place dans la bibliothèque. Tu m'as laissé mes collections, les roches, les cartes postales, les billets de train et de spectacle. Ce matin, j'ai sorti les livres un à un, et j'ai choisi un signet pour chacun, selon la couleur de la couverture, dans la boîte rouge de Marie-H.

Je me revois enfant, assise à table sur le petit escabeau brun de ma grand-mère, ou debout sur la marche la plus haute au moment du départ de mes parents, lorsqu'ils me permettaient de rester seule au chalet avec mes grands-parents, sans eux et sans Marie-H. Alors, je devais escalader l'escabeau pour dire au revoir par la fenêtre de la cuisine, percée trop haut et comme protégeant un monde déjà autre, celui du stationnement, où mes parents évoluaient sans moi. Aujourd'hui, je suis assez grande pour dire adieu toute seule, je n'ai plus besoin des mains de ma grand-mère solidement agrippées à mes hanches. Quand je monte sur l'escabeau, c'est pour laver les vitres, laissées à l'abandon depuis le départ de ma grand-mère.

Marie-H. a rapidement acquis des habitudes de mère, elle me force à manger des fruits et à prendre du soleil, elle sème des pamplemousses partout dans l'appartement, bien plus que je ne pourrai jamais en manger, des pamplemousses à la peau épaisse qu'elle épluche pour moi car elle sait que leur jus sur mes mains ravive les blessures. Sur la table, le livre de Marie Uguay me regarde me débattre dans mon insuffisance, et je soupçonne ma sœur d'en avoir un peu chiffonné la couverture, pour le rendre plus indulgent à mon égard.

Tu as laissé le piano, parce qu'il est à moi, parce qu'il ne s'emporte pas en un jour, parce qu'il ne se démonte pas, parce qu'il résiste à l'indifférence. Je revois ma grand-mère en jouer en sourdine pour ne pas déranger les voisins, ma mère soulever le couvercle pour épousseter les cordes, ma sœur s'agenouiller sur le banc pour arroser les poinsettias, et je rêve, appuyée contre la caisse de résonance, en regardant tes pieds abaisser les pédales. J'ai essayé de jeter les roches, mais j'ai fini par placer un caillou sur chaque touche, comme le petit Poucet. Il reste les failles, mais au moins elles ne peuvent plus bouger.

Dans la douche le temps s'accélère, mes cheveux tombent et s'enroulent autour de mes pieds, mes os rapetissent et ma peau se distend. Ici les objets sont jetables, il n'y a plus personne pour me regarder vieillir, je dois faire de plus en plus attention de ne pas disparaître avec l'eau du bain. Combien cela pèse-t-il, une voix, un ongle, un cheveu sur la table?

Tes mains pliant les vêtements, le bruit des assiettes qui s'effondrent dans l'égouttoir, les torchons qui claquent sur l'arrière des cuisses et provoquent des batailles, tous ces petits gestes de jour que je n'arrive plus à retrouver avant la nuit, lorsqu'ils ne servent plus qu'à fracasser la vaisselle contre les murs, sans même l'avoir lavée. Il y a dans le bois comme une usure de plus, le choc d'un temps contre le mur, la mort d'un oiseau. Comme si la disparation était aussi légère qu'un vœu à faire après avoir trouvé un cil.

Ma grand-mère et ma mère discutent à propos de gens que nous ne connaissons pas, mais dont nous entendons le nom depuis si longtemps que nous pouvons raconter – et nous le faisons – les anecdotes comme si nous y avions participé. Ma grand-mère sort le vieil album photo pour nous montrer les visages, et nous lui demandons de répéter les histoires, nous guettons ses erreurs, le choix des mots, l'oubli de détails. Lorsque toutes les pages ont été tournées, ma mère nous envoie jouer dehors. Cette année, ma grand-mère n'a pas encore eu le temps de tailler les arbustes qui entourent la galerie du chalet, et Marie-H. et moi descendons en courant les escaliers, comme si le fait de nous hâter empêchait les épines de nous égratigner la peau. Nous jouons au téléphone, avec deux boîtes de conserve et une ficelle, quand tu appelles.

Je laisse le répondeur enregistrer ta voix. Tu ne racontes rien; tu as oublié quelque chose. Pourtant tu me poursuis dans l'appartement, quittes les portraits, t'éparpilles un peu partout, dans un long bruissement que rien n'arrive à couvrir et qui fait s'envoler les partitions. Sur la table, le vieil album photo de ma grand-mère m'observe me démenager avec les objets que tu habites encore, le piano, les couleurs de Marie-H., la vaisselle rangée dans les armoires du haut. Pour faire taire ta présence, je retire quelques images de l'album, je les épingle sur les portraits, j'étale sur le mur une autre histoire, qui ne nous a pas encore rencontrés.

Je ne mélange jamais les dates, jamais. Je connais parfaitement le jour où tu es arrivé. Il y a ce genre de choses écrites sur les murs de notre appartement. 5 mai : aujourd'hui les cloches sonnent parce que quelqu'un est mort, 20 novembre : jour où j'arrête de porter des sous-vêtements coordonnés, 31 août : mort de Baudelaire, naissance d'Aimée. Tu n'as pas pris les dates, tu n'as pas réussi à emporter les murs. Tu as décroché beaucoup de tableaux. Le poids des choses, c'est tout ce que tu seras capable de te rappeler.

Je compte, les signets, les touches du piano à enfoncer pour jouer une invention de Bach, les feuilles mortes visibles de la fenêtre de la chambre, les pigeons sur les toits, le nombre de va-et-vient nécessaires pour laver mon corps, combien de minutes je peux rester sous l'eau bouillante avant de commencer à chanceler, et cela aussi, je le note sur les murs. 46 signets, 20 touches, 79 feuilles mortes avant que je me tanne, 8 pigeons, 46 va-et-vient, 9 minutes. 26 février : premier billet de train Montréal/Deux-Montagnes. 25 avril : dernier billet de train, les boîtes débordent.

La corde verte me regarde au milieu des souvenirs, je tourne autour comme si c'était une relique plutôt qu'un vieux morceau de laine usée. Marie-H. l'a trouvée en fouillant dans mes armoires, je croyais l'avoir jetée, alors que je ne jette jamais rien. Elle l'a placée par terre, on dirait un petit animal, quelque chose à apprivoiser. C'est la corde de la première rencontre, la dernière protection. On ne se débarrasse pas si facilement de ses appuis. Cet été-là, Marie-H. de retour d'un camp de vacances avec un souvenir pour moi, cette corde à porter comme un bracelet. Tu dis tu te balades avec des ponts enroulés à tes poignets. Je ne comprends pas, tu dis donne-moi ta corde, ma main tourne bizarrement pendant que j'essaie de me déprendre. Tu places tes mains l'une en face de l'autre, écarter les doigts, enroules la corde autour de ceux-ci. Lentement, tu brodes le fil qui me mènera jusqu'à toi, un pont de corde de ma couleur préférée.

Je n'écris plus dans mes cahiers. J'ai peur que tout cela prenne, que tout cela reste, une empreinte dans la colle, une longue traînée de poussière qui s'accroche à tes souliers chaque fois que je veux les jeter. J'ai peur que tout cela veuille dire quelque chose dans un langage que je ne sais pas déchiffrer, dans une langue qui murmure depuis les portraits accrochés sur les murs, une langue que je ne peux que regarder emplir lentement la pièce.

Quand j'étais petite, ma grand-mère se promenait sur la berge du lac et ramassait toutes les cocottes pour que nous puissions nous baigner dans une eau plus propre. Après le dîner, elle faisait la vaisselle et, quand elle avait terminé, nous jouions à Master Mind tout l'après-midi, dans l'odeur de savon et de cigarette. Aujourd'hui, j'essaie d'effacer les marques sur les murs, ta présence éparpillée un peu partout, les traces de doigts dans les fenêtres de l'appartement, et il ne reste jamais rien, qu'un parfum d'agrumes et les mains asséchées par les produits nettoyants.

Je repense à cet autre corps que j'ai connu, une seule fois, sa façon différente d'occuper le lit, cette rencontre courte et brillante, à l'époque si longue à disparaître, aujourd'hui presque transparente, qui avait ouvert une drôle de porte, désarticulé les habitudes, longtemps laissé une barre au creux du ventre, et une marque invisible derrière mes yeux. Tout ce que je n'ai jamais deviné, mes secrets et les tiens, je les regarde apparaître dans ce qui reste, je cueille des caresses qui n'ont rien à voir avec nous, qui m'appartiennent en propre, j'accroche au mur des souvenirs qui ne te regardent pas, qui ne t'ont jamais vu, qui me renvoient enfin une autre version de mon visage.

Qui sait mourir rapidement? On s'efforce de garder le coffre ouvert, d'introduire un pied entre la porte et le cadre, pour s'apercevoir un jour qu'on ne sait plus partir, que tous ces objets placés sur la table comme on aligne les morts avant de les recouvrir de terre, tous ces objets qui ne pesaient rien, sont devenus des ponts de corde qui nous relient à d'autres objets, et on s'enfarge les pieds dans les fils avant même d'avoir choisi quoi emporter. Moi je ne sais même pas partir.

Au tout début, pour pouvoir l'ouvrir, ma grand-mère et moi retirions parfois du couvercle du piano les bibelots, les cendriers, les rameaux tressés, les violettes africaines, et nous regardions les marteaux feutrés frapper les cordes dans les chorégraphies folles des morceaux que ma sœur jouait en boucle pour nous impressionner. Certains jours, des airs me reviennent de cette époque, des mélodies charmeuses aussi tenaces que de vieilles habitudes, des passages répétés si souvent qu'on pourrait les jouer les yeux fermés. Je raconte ce souvenir comme il ne s'est pas déroulé, comme il existe ailleurs une enfant qui n'a jamais appris à jouer du piano, qui sait s'occuper des plantes et qui n'a pas besoin d'écrire sur les murs pour protéger son image de l'effritement.

Et voilà qu'en feuilletant un livre j'ai envie de t'appeler, je retombe dans nos ornières, je me laisse porter sur ce chemin qui a pris l'empreinte de nos corps et que je n'arrive plus à quitter. Je repense à toutes ces saillies auxquelles nous nous sommes agrippés et qui ont poli notre histoire, ta place favorite dans le métro, la couleur de mes cheveux lorsque j'étais bébé, et aux petites morts aussi, les phrases que tu ne finissais jamais, ton rire, qui me disait de regarder tes mains quand je regardais tes yeux.

Tu ne m'attendais pas mais je suis là, avec mes notes éparpillées autour de moi, prisonnière de cette table et de ma vie sur papier qui menace de s'envoler au moindre mouvement. Tu proposes de partager un café, je n'aime pas cela, mais c'est vrai que j'ai toujours fait semblant que si, je dis oui, je redeviens cette fille, finalement je commande un thé au comptoir, je marmonne et la serveuse doit se pencher pour m'entendre, je laisse un gros pourboire. Tu me demandes ce que j'écris, je dis que je raconte une anecdote de voyage, et je te la raconte, en changeant quelques détails, le lieu, l'année, les personnages. Tu ris parce que c'est drôle, et je regarde ailleurs, parce que ça ne devrait pas finir dans un poème, les après-midi où nous étions encore amoureux.

Soudain j'ai l'impression que tu ne veux plus partir, tu t'épanouis sur ta chaise, déjà tu bouges faussement, je vois que tu ne sais plus comment me prendre, tu ne me reconnais plus, je le sais bien avant toi. Tu traînes, tu n'as jamais su t'en aller toi non plus, tu souffles sur les souvenirs éteints, tu les tiens dans ta main comme un chaton qui viendrait de naître. C'est moi qui pars finalement. Devant moi, on dirait que les chemins pâles de Marie Uguay se déroulent en un long tapis doré. À l'appartement, la lumière est un peu plus crue, mais un peu plus brillante aussi.

Portrait au piano

Tu joues du piano. Je t'écoute et je trace mon nom sur une feuille, en repassant sur les lettres jusqu'à ce que le papier gondole. Je t'écoute et quelqu'un se déshabille à l'intérieur de moi. Contre ton bras, là où je respire, on pourrait déposer un cil, il ne s'envolerait pas.

Je fais semblant que je choisis le poids, la couleur de mes souvenirs, mais je sais bien que je ne contrôle rien, que tout cela se décide et se crée à l'envers de ma volonté, et m'enveloppe et me réchauffe et m'empêche de bouger. J'ai peur d'oublier que je tiens le bébé, et qu'elle aussi, comme tant de choses ici, se recouvre de poussière au bout de mes bras. Mais elle crie lorsqu'elle a froid, elle gigote lorsqu'elle a peur, elle est chaude comme la lumière lorsque Marie-H. l'enveloppe sur mon ventre, elle cesse de pleurer dès que je commence à marcher.

Cette chose entre nous, qui colle à la peau comme un vêtement mouillé et dont nous n'arrivons pas à nous défaire, cette chose dont nous ne parlons jamais, qui poisse nos mains lorsque nous nous touchons, aussi lourde qu'un animal blessé, je la polis depuis si longtemps, toutes les traces de ton passage ont disparu. Je m'y regarde et je ne m'y reconnais pas non plus, ce n'est plus un miroir, plus qu'un caillou éclatant à ajouter à la collection, qui garde le piano.

Petit à petit, les feuilles du scindapsus sont devenues jaunes, puis brunes, puis grises. Un matin, pendant que j'étendais les vêtements sur la corde, dans l'air encore un peu trop frais d'avril, je les ai vues tomber une à une, comme si la vie s'échappait doucement des pots de terre suspendus au plafond, dans un va-et-vient aussi doux que l'intérieur d'une tasse. Après avoir épinglé pêle-mêle les robes, les jeans, les petites culottes, j'ai ramassé les feuilles, et j'ai fait un collage sur le mur, à l'endroit où ton absence brillait, là où les cadres ont empêché le mur de jaunir.

Alors, j'ai eu envie de quitter la grande faille au milieu de l'appartement, et d'y mettre tout ce qui s'empilait sur les murs, les photos, les portraits surtout, de jeter cet espace découpé en souvenirs détachables, de me débarrasser des soirs d'été, des odeurs de voitures réchauffées par le soleil de mai, de repasser tous les draps, de jeter les roches et de refermer le couvercle sur les touches du piano. J'ai fini par y mettre quelques visages, ceux qui font si peu de bruit qu'on les dirait inoffensifs. Ensuite, j'ai épluché un des pamplemousses semés par Marie-H. Je ne savais pas que les pamplemousses pouvaient pourrir; ça m'a fait rire.

Marie-H. étend une grande couverture par terre et y dépose le bébé. Nous commençons à empiler les livres dans les boîtes, par genre d'abord, puis un peu n'importe comment. Avant d'emballer les albums, Marie-H. monte sur une chaise et décroche les photos épinglées au mur et sur les portraits. Une à une, elle me les tend, et je les remets à leur place, dans l'album aux couleurs pastel de mon enfance, ou dans celui du chalet. Ma grand-mère en a annoté plusieurs, au dos ou parfois même directement sur les visages, et nous nous chamaillons en essayant de différencier Marie-Marthe d'Andréa, Jean-Marc de Gabriel. Je fais résonner tous ces noms dans l'espace, ces noms sans teint, sans couleur, jusqu'à ce que le bébé s'étouffe en mangeant de la poussière et que, dans une grande panique qui la fait bien rigoler, je promette à Marie-H. de faire désormais un peu plus de ménage.

Les gestes du jour, voilà longtemps que je ne les ai plus faits pour eux-mêmes. Mais l'appartement s'ouvre parfois brièvement sur de grandes rives immaculées, et je n'ai presque plus besoin de répéter la chorégraphie. Je regarde ma sœur peindre dans le salon, le bébé respire contre mon cœur et son odeur efface un peu le goût de tes portraits, les images de nos voyages, la douleur verte et tenace que j'ai déposée sur la table, un instant, le temps de tendre ses couleurs à Marie-H.

Ton absence est si légère que je peux la transporter partout, aucune lettre, aucun courriel, que des messages dans la boîte vocale de mon cellulaire, qui s'effacent au bout de cinq jours. Parfois elle s'oublie dans l'espace, mon visage prend toute la place, toutes ces images de moi sur le mur me reconnaissent, j'entends les histoires aussi clairement que les traits de couleurs, il me suffit de tendre la main pour mettre un peu de mouvement dans tout cela. Alors ce qui manque n'apparaît plus en creux mais en relief, cela peut enfin se toucher, se ranger, cela se laisse circonscrire, on pourrait en tracer les contours et refermer l'image, la découper, en faire une marionnette.

Arrive ce jour où tous les cheveux morts qui s'accumulent dans les coins m'exaspèrent, mais passer le balai encore plus. La langueur de l'après-midi m'envahit, je ramasse les moutons avec les doigts, je passe mon pied derrière les meubles, je regarde les voisins sortir les caisses de bières vides sur le balcon, faire leur propre ménage. Une fille a emménagé avec eux, c'est elle qui nettoie, eux ne font que sortir à tour de rôle pour appeler le chat. Je dessine sur la vitre avec mon doigt, je traîne, je lis, je déplace, je m'ennuie, j'utilise des mouchoirs à la moindre occasion pour finir la boîte, je sens mes lèvres qui craquent, la blessure se rouvrir chaque fois que j'ouvre la bouche. Je répète le mouvement, j'aime le bruit qui résonne aux commissures, le bref soulagement de la langue sur la peau.

Marie-H. décide que nous allons nous mettre aux travaux d'aiguille, je dis tricoter? et elle dit travaux d'aiguille tu peux choisir il n'y a pas que tricoter, je sais qu'elle aime dire travaux d'aiguille et c'est pourquoi elle le répète. Je veux filer la laine, je sais où et comment cela fait mal, je me souviens des petites callosités sur les mains de ma grand-mère, j'aime la peau rouge et la caresse du fil entre les doigts. Marie-H. dit d'accord je vais carder, elle aime aussi ce mot qui ne signifie presque plus rien pour personne, je file et elle carde, je pourrais presque m'en aller, mais nous avons une courtepoinTE à assembler.

Je me demande parfois de loin en loin si, toi aussi, tu retrouves des traces de moi dans tes livres, une page rayée par le rouge d'un ongle, quelques notes griffonnées dans une écriture qui ne me ressemble pas. Je me rappelle le jour – c'est un beau souvenir – où tu as découvert mon écriture brouillonne, celle que je n'offre jamais, mon existence différente à l'extérieur de toi, avant toi. Maintenant, cette imposture recouvre beaucoup trop de choses, et le bébé a besoin d'espace pour respirer.

Souvent ton image vient lire par-dessus mon épaule, je t'écoute vivre derrière les portes fermées de l'appartement, je sens ta respiration sur mon bras, qui chatouille un peu. Mon image rigole, s'active dans les pièces vacantes, vide des boîtes, en remplit d'autres, réorganise les épices dans l'armoire. Je laisse nos ombres s'arranger entre elles, régler leurs comptes, revivre comme un spectacle de lumière sur la fenêtre. La nuit, je me tiens sur le rebord et je te regarde t'enfoncer dans nos portraits; mon image se rhabille lentement sur la toile.

Portrait à la Giacometti

Je suis en retard. Tu as laissé un mot d'amour au dos du portrait vide. Nous faisons souvent cela. Tu as déjà préparé le souper. Nous mangeons sur le balcon en regardant les gens de l'immeuble d'en face se chicaner dans leur cuisine. Nous trouvons que la nôtre est mieux décorée.

La fille de l'autre côté de la fenêtre étend des vêtements sur une corde à linge improvisée qui traverse le balcon; le fil est rouge et les sous-vêtements flamboyants. Elle fait des gestes lents, silencieux comme au théâtre, pendant que je range les vêtements d'hiver dans de grands bacs en haut des garde-robes, sur la pointe des pieds. J'entends ma grand-mère crier de la cuisine qu'à Marseille les cordes se tendent au-dessus des rues, d'un bord à l'autre de la chaussée, entre les appartements, mais bien sûr elle ne dit pas cela ainsi, et de toute façon je n'écoute pas, je l'attends assise sagement dans le salon, pour jouer aux dames chinoises.

Je regarde le piano se décolorer dans la lumière de l'après-midi. Marie-H. insiste pour que je lui joue quelque chose, passe sa main sur les touches et pianote. Un espace minuscule s'ouvre au creux de ma fiction, dans lequel nous nous installons comme deux enfants qui échangent des cachotteries. Je m'assois au piano, mime ton corps sur le banc, ton port de tête, tes angles. Les enchaînements reviennent lentement, précipités, inégaux, on dirait les pianistes du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns. Je joue longtemps, jusqu'à en avoir mal aux bras, et même après, les mélodies me trottent dans la tête, que je chantonne au bébé pour l'endormir.

Cette absence qui s'est insérée entre nous, elle traîne doucement sur le bureau, entre les pages du dernier livre ou sur le balcon, avec les plantes qui ont besoin de soleil. Il y a de la place maintenant, peut-être un peu trop de place, j'ai des bleus, car j'ai voulu déplacer les meubles, sortir le fauteuil violet qui a passé l'hiver à l'intérieur. La poussière, les traces, les portraits, je voudrais que tout cela repose comme une petite peau sous le mur, une intimité qui ne respire presque plus, qui va sécher avec le temps.

Marie-H. et moi déambulons dans les allées du musée. Nous choisissons nos tenues préférées et essayons de deviner lesquelles ont été commandées par Catherine Deneuve. À la boutique, nous essayons tous les chapeaux et Marie-H. m'achète un bandeau avec une longue plume d'émeu. Dehors, ma plume se prend dans le vent, s'emmêle à mes cheveux et se rabat sur mon visage. Je repense à ce jour où nous avons ramassé une libellule blessée, au milieu de la rue, aussi fragile qu'un pétale, virevoltant sur l'asphalte, prisonnière de sa légèreté, étrangement chaude au creux de mes mains jointes. Au moment où nous franchissons les portes de la station, un papillon entre dans le métro.

J'observe les vêtements de la voisine sur la corde quand je me rends compte que la robe que je porte est aussi étendue à sécher. J'ai cinq ans et je ne veux pas partager, je crois que ma sœur, ma mère, mon père et tous mes amis préfèrent les mêmes choses que moi, ça ne me plaît pas. J'ai envie de me changer, d'enfiler le chandail de Michel van Schendel qui traîne sur la table. Alors, je relis les mots et voilà c'est une histoire de partage, entre deux poètes, entre deux lecteurs, entre deux balcons.

L'enfance, le chalet, le lac derrière la baie vitrée du salon, les fleurs sans nom qui envahissent l'escalier et piquent les jambes, le bruit que font nos images en essayant de s'extirper des cadres. Parfois je me demande si je n'ai pas inventé tout cela, les souvenirs, la poussière, la vitre cassée. Il me semble que nous devions bien ouvrir les fenêtres, faire le ménage plus souvent, ensemble. En attendant, je déplace des tesselles de mémoire, je les classe en piles que je laisse traîner sur le sofa, je change la configuration du désordre, ce n'est pas dangereux, j'ai déjà fait tout cela. Comme lorsque j'ouvre le couvercle du piano, le mouvement est risqué. Pourtant, si les souvenirs ne sont pas brisés, ils retrouveront facilement leur place : ils ont laissé des cernes bruns sur la laque.

Voilà quelqu'un que je n'ai pas regardé depuis longtemps. Pendant de longs mois, nous ne nous sommes plus parlé que séparés par une table, une bière ou un cocktail sophistiqué pour occuper nos mains et remplir de couleur un espace incapable de respirer tout seul. Aujourd'hui, il s'approche et mon corps ne me laisse pas m'enfuir, nos gestes paraissent fins, rentrés comme une chorégraphie d'amants, des gestes secrets que je m'étonne de savoir encore maîtriser. Il n'a rien oublié non plus, pour lui c'est une mémoire légère, joyeuse, je souris bêtement lorsqu'il appuie sur ma joue avec son doigt, il dit c'est de la magie, je réponds je te l'ai toujours dit, ça marche à chaque coup. Il ne répond rien, ajoute que ses amis l'attendent un peu plus loin, m'embrasse sur les deux joues en me tenant le bras. En terminant mon thé, je repense à tous ces gestes que je ne fais plus et qui pourtant existeront toujours en moi pour quelqu'un, et je vais porter ma tasse au beau serveur derrière le comptoir.

Parfois je m'installe dans le portrait vide, je laisse les images de moi envahir l'appartement, il y a partout des jeunes filles blondes, des enfants minuscules et de très vieilles femmes aux cheveux presque bleus, des amas de couleurs et de traits qui bougent les meubles, déplacent les tableaux, soulèvent la poussière et dévoilent les rayons du soleil. Elles s'amuse et je prends quelques moments de répit, j'essaie de répéter leurs gestes, de mimer leur expression, je reprends mon souffle.

Isabella depuis le mur

Elle n'écrit pas. Elle est occupée à cet ouvrage de toile ou de laine, avec couture ou broderie, ou bien maillage, nouage, piqûre, ourlet qu'il s'agit de faire ou de défaire, à moins que ce ne soit reprise, ravaudage. C'est de toutes façons une affaire de textile : de texture, de texte, de tressage, d'intrication et d'intrigue. Au creux de son intimité, là, sur son ventre au fond du fauteuil rouge orangé, elle agence une chaîne et une trame. Elle tire des fils qu'elle croise et recroise jusqu'à les rendre indissociables, avec leur assemblage compliqué, leur manigance de sens. Non pas un sens, ni une histoire, ni le portrait d'une personne, d'un animal ou d'un pays, mais un mouvement, un déplacement des mots vers des images, des visages, des paysages, c'est-à-dire toujours vers des possibles destinés à demeurer possibles, vers des marées et des coulées destinées à ne pas s'immobiliser. Des histoires jamais exactes, toujours à reprendre, à ravauder sans espoir d'en finir avec les mailles qui vont filer d'un autre côté. Toujours des fils tirés sans qu'on en voie la fin alors que depuis longtemps on en a perdu l'amorce³.

Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy

³ Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 91-93. D'après un portrait de Virginia Woolf par Vanessa Belle, 1912, Londres National Gallery.

1. La mémoire

La mort d'une mouche

La mort de ma grand-mère est véritablement apparue comme celle de la mouche de Marguerite Duras : dans l'écriture. Dans les quelques jours suivant cette mort, Duras – pas seulement son écriture, mais Duras tout entière – s'est infiltrée en moi. Je dis en moi, mais c'est peut-être à côté qu'elle se tient, dans le halo que forme autour de moi l'écriture en gestation. Cet espace établit une distance, que les morts, je crois, savent traverser. Écrire : étendre le bras, toucher du vide, faire semblant qu'on choisit qui aura le droit de l'habiter.

Je sens Duras dans ces lignes et celles qui suivent. Ce n'est pas ainsi que j'écris. C'est la voix de Duras qui a écrit la mort de ma grand-mère. Ça a donné quelque chose comme ça :

C'est difficile, la solitude. C'est pour ça qu'il faut la faire. Je veux dire, c'est pour ça qu'il ne faut pas attendre qu'elle nous tombe dessus, qu'il faut la créer, et donc la vouloir. Quand on va à un enterrement, je ne le savais pas avant, c'est à l'église, à la fin de la cérémonie, qu'on signe l'acte de décès ou quelque chose de ce nom-là, de ce genre-là. Le prêtre lit cette chose-là à voix basse, on ne peut pas la lire dans sa tête, il faut l'entendre, et ceux qui vont signer vérifient que c'est bien vrai, le nom, la date, le lieu de la mort, que tous les détails de la mort sont bons. Ensuite on signe et puis voilà, maintenant on est mort, vraiment. « Maintenant c'est écrit⁴. » Maintenant on peut y croire. C'est à ce moment précis, en entendant ces mots, en voyant le prêtre fermer le registre, que j'y ai cru. Parce qu'« [i]l y a un voyage de la chair hors du corps humain par la voix, un exit, un exil, un exode et une consommation. Un corps qui s'en va passe par la voix : dans la dépense de la parole, quelque chose de plus vivant que nous se transmet⁵. »

On écrit pour faire quelque chose avec la mort, pour l'inclure volontairement dans notre solitude, pour la marquer et la faire sienne, pour pouvoir se dire au moins cela : « J'ai décidé de l'écrire. » C'est pour ça que je ne crois pas qu'on est seul devant sa table de travail quand il y a la mort pas loin. Non, il ne suffit pas qu'elle se rapproche, elle doit être là. Avec

⁴ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 40.

⁵ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L éditeur, 1999, p. 23. L'auteur souligne.

la mort pas loin, on peut encore l'oublier et croire que c'est l'écriture qui mène. Mais dès que la mort arrive, l'écriture se réveille. Quand c'est arrivé, je croyais que je n'écirais plus. Pas pour toujours, juste pour quelque temps, quelques jours. C'est plutôt le contraire qui s'est produit, et j'ai beaucoup écrit. La mort nous place devant l'urgence de devoir laisser des traces. Enfin, c'est ce qui m'est arrivé. De toute façon, les traces se sont écrites toutes seules, même si je ne le voulais pas.

« La solitude c'est ce sans quoi on ne fait rien. Ce sans quoi on ne regarde plus rien⁶. » Il y a une différence, je trouve. Faire et regarder, ce n'est pas la même chose. Je regarde beaucoup quand je ne fais rien. Mais c'est vrai qu'il faut être seul. D'une solitude consentie. Il faut être seul pour recueillir les traces. Et seul pour avoir envie de les écrire, sinon on dirait simplement à l'ami qui marche à nos côtés : « Regarde, des traces! » et tout aurait déjà eu lieu. On n'en serait pas plus malheureux – il y aura toujours des traces pour s'exclamer. Il n'y aurait peut-être simplement pas de poème, pas sur ces traces-là en tout cas, et ce serait une pièce de plus dans le cabanon de la mémoire. J'ai écrit plusieurs de mes poèmes en essayant de retracer des chemins. Je ne sais pas si ce chemin-là deviendra un poème. Je ne sais pas si j'ai envie de m'asseoir et de travailler avec cette solitude-là en tête. Je ne sais pas.

Tout était là, en quelque sorte. Maintenant je peux commencer.

Le premier portrait

J'ai longtemps cherché un commencement clair, précis, daté à ce mémoire. Je voulais pouvoir inscrire l'origine dans l'écriture comme on expose un trophée, comme on accroche un portrait : pour me rassurer, mesurer le temps passé, comparer les visages et les postures. Or le commencement ne s'affiche pas sur un mur; les grandes questions y prennent toutes la place⁷. Elles nous regardent vivre, changer de costumes, remplir et marquer un espace,

⁶ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 32.

⁷ Cette réflexion m'a été inspirée par un beau poème d'Élise Turcotte tiré de *La voix de Carla*, Montréal, Leméac, p. 23 : « Les grandes questions sont là sur le mur. Les questions sous les nuages. Lire ce qui bouge dans

comme s'il suffisait de se répandre, d'éparpiller les vêtements, les objets, les mouvements, pour les empêcher, elles, de se déposer partout où il y aurait encore de la place. Le commencement, lui, est en constant déplacement. Un matin il s'est trouvé dans le chalet de mon enfance, et c'est à cet endroit que j'ai décidé de l'écrire, c'est donc ce par quoi je commencerai.

J'ai cinq ans et je regarde le tableau accroché à un mur du chalet. C'est un tableau très spécial. D'abord, j'arrive à y toucher si je monte sur le sofa et, puisque j'ai le droit de monter sur le sofa, je suppose que j'ai le droit de toucher le tableau. Je n'y touche pas longtemps et pas souvent, car j'ai un peu peur qu'il tombe du mur; il est accroché selon un angle étrange, comme s'il était un peu penché vers l'avant. Je sens aussi l'interdit autour de ces objets que personne ne déplace jamais, et c'est pourquoi je ne tente ma chance que lorsque personne ne me regarde. La peinture est entourée d'un beau cadre, en bois, doré. Elle ne ressemble à rien de ce que nous possédons à la maison. Les peintures de la maison sont enfoncées dans des cadres modernes, en métal brillant, ou elles n'ont tout simplement pas de cadre. Je suis convaincue qu'il s'agit du portrait de mon grand-père et de ses amis discutant autour d'une table en buvant dans des verres qui ressemblent vraiment beaucoup à ceux qui se trouvent sur une étagère à côté du foyer. Plus tard j'ai demandé, et on m'a appris qu'il ne s'agissait pas du tout de mon grand-père. Beaucoup plus tard, ce matin où tout a commencé, je me suis agenouillée sur le sofa et j'ai examiné de plus près la peinture. Mon frère m'a demandé ce que je faisais. Quand je lui ai répondu que j'observais la peinture, il a répliqué en se moquant un peu que ce n'était pas une peinture mais une reproduction.

Le chalet est rempli de ces objets qui n'ont pas bougé depuis ma naissance, autour desquels j'ai tissé une histoire que j'ai nommée *Mémoire* et que je n'ai cessé de me raconter depuis, légèrement, joyeusement, comme si elle mettait en scène une version de moi-même qui ne ressentait jamais le doute, la peine, l'incompréhension. Ces objets sont restés là, intemporels, lourds, protecteurs de cette image qu'ils imprimaient un peu plus profondément dans le tapis à chacune de mes visites. La mort de ma grand-mère, tranquillement, avec l'air

tous les membres, à chaque pas, le siècle murmurant le nom de Carla. Et devant : les cris enfouis, les passages qui parlent de nous, les tempêtes discontinues. Le froid, la durée. Ce qui se tait. L'abondance : le temps perdu de Carla. »

de ne pas y toucher, est venue chambouler tout cela. Elle a transformé un lieu banal, le chalet, en lieu signifiant, et précaire, car lui aussi menacé de disparition. Le chalet est devenu un véritable lieu de mémoire.

Le lieu de mémoire

« L'écriture procède d'une volonté d'étreindre le monde, de célébrer la singulière présence des choses que convoquent les mots. J'écris à partir d'une faille, d'un gouffre intérieur qui crée une tension, un élan, et me pousse à rechercher l'unité⁸. » J'ai retrouvé un matin l'illusion de cette unité éparpillée dans le chalet. Quelque chose, pas tant la mort que la fin d'une époque sans la mort, avait balayé l'harmonie du revers de la main et laissé au milieu du salon une grande ligne de faille; tremblement de la mémoire qui s'ébranle, perd son ancrage, petit choc qui coupe le souffle et l'arrache de la poitrine, le laisse en suspens dans l'espace, juste assez haut pour que je doive tendre la main pour le reprendre. Le portrait de mon grand-père, la brosse, la tortue, les bicyclettes, tout cela avait bougé imperceptiblement. Dans les espaces vides créés par le déplacement des souvenirs, une absence vive et brillante, inquiétante, battait d'une respiration nouvelle, inconnue encore pour moi, et portait le regard aussi loin que le lac, à l'extérieur. Je crois aujourd'hui que ce qui cherchait à se faire voir, à se faire entendre, était une autre mémoire, plus fragile mais aussi plus vivante, mouvante. La mémoire. La distance. La rencontre. Toutes ces choses sont liées.

J'ai essayé de recueillir et surtout de recomposer, comme on détricote pour transformer le foulard en jambière, comme on ramasse les souvenirs de tissus pour coudre une courtepoinette où tous les membres de la famille sont enfants en même temps. Bien sûr cela ne s'est pas fait rapidement; c'est l'écriture qui a fait le point. J'ai rempli le vide de beaucoup de mots; ce n'était pas encore des poèmes, pas encore une voix. Ce souffle qui permet à Novarina de dire que « [n]ous n'appréhendons, au plus près, ni par les yeux ni par les oreilles

⁸ Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003, p. 12.

mais par la respiration⁹ », j'ai dû le trouver, l'apprivoiser, l'épuiser même. Petit à petit, j'ai eu envie, dans mes poèmes, de parler de quelqu'un d'autre que moi, de voir mes souvenirs travaillés par un autre regard, imbriqués dans une autre histoire, portés par une autre lecture. Peut-être aussi ai-je souhaité redonner un peu d'épaisseur à ce temps¹⁰ qui avec l'apparition de la faille avait semblé s'aplatir, se morceler. Les poèmes sont apparus comme de petits tertres de mémoire offerts au lecteur non pas comme des « objets manipulables, des cubes agençables à empiler¹¹ », mais plutôt comme ce que dit Novarina des mots :

des trajets, des souffles, des croisements d'apparences, des *directives*, des champs d'absence, des cavernes et un théâtre de renversement [...]. La langue ne saisit rien, elle appelle – non pour faire venir mais pour jeter de l'éloignement et que vibre de la distance entre tout; elle prend sans prendre, éloigne-rapproche; elle maintient au loin et touche¹².

Voilà précisément ce qu'est un lieu de mémoire : un endroit où une telle mémoire, qui convoque et laisse aller, peut exister.

Les amis disparus

Souvent je repense aux amis disparus que l'écriture ne parvient jamais à ramener, qui vont et viennent dans une histoire qui n'est plus la mienne et que pourtant je sens battre dans mon cou comme un pouls que je n'arrive pas à trouver. Cet amour profond de l'ami qui me quitte, qui ne revient jamais au moment où je le désire, me pousse étrangement à m'arracher au piège de la nostalgie, et à rechercher une mémoire différente, une mémoire qui sait oublier, peut-être, et qui produirait au lieu de reproduire. « Une mémoire qui se voudrait sans perte est une mémoire morte. Une mémoire vive exige l'oubli. La mémoire morte a tout enregistré sauf le vif aujourd'hui qui ne s'enregistre pas¹³ ».

⁹ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰ J.-B. Pontalis, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 106.

¹¹ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 20-21.

¹³ J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 107.

On ne raconte pas le mouvement de la mémoire, mais il doit passer dans le récit. L'écriture est un mouvement qui rend compte d'un mouvement. La mémoire qui passe par l'écriture est une mémoire vivante et donc qui oublie; il faut laisser aller les vieux amis, les oublier, avoir eu assez d'amour pour eux pour leur permettre d'exister à l'extérieur de nous.

L'amour a ceci de terrible qu'il détruit toutes les barrières, toutes les procédures, toutes les conventions qui maintiennent le commerce des hommes à une température moyenne, et protègent la vie quotidienne du visage d'autrui. Dans l'amour, l'Autre vous arrive du dehors, s'installe en vous, et vous reste étranger¹⁴.

C'est cette mémoire-là que j'ai envie d'écrire, la mémoire qui n'obéit pas au désir impérieux de posséder, la mémoire chancelante qu'on saisit dans l'air comme on attrape au vol un oiseau – ça n'arrive jamais, ces choses-là, sauf si l'oiseau a envie d'être attrapé.

Quatre histoires d'oiseaux morts

J'ai dix ans. Ma grand-mère me montre le corps d'un gros oiseau rouge et noir gisant au pied d'un grand pin. C'est la première fois – et la dernière – que je vois un oiseau mort dans la plantation. J'ai quatorze ans. Un rouge-gorge niche dans la haie de la cour. Le nid contient quatre oisillons. Quand je veux les montrer à un ami, le nid est vide : les bébés rouges-gorges se sont fait manger pendant la nuit. J'ai dix-huit ans. Mon père recueille un caneton égaré dans le fossé qui borde la maison. Nous l'installons dans une boîte, dans la serre. Le lendemain, je découvre qu'il est mort. J'appelle ma mère, qui me dit de le jeter à la poubelle. J'ai dix-neuf ans. Quelque chose heurte la fenêtre de ma chambre. Mon père trouve une tourterelle morte au pied du mur. L'empreinte du corps de l'oiseau apparaît clairement sur la vitre.

L'accumulation est difficile à endiguer. Ces histoires d'oiseaux morts, je les traîne et les polis comme des objets rares et inestimables. Comme la narratrice de mes poèmes, je conserve, j'empile, j'accumule, je n'arrive pas à disperser la collection de roches. Me défaire

¹⁴ Alain Finkielkraut, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1984, p. 67.

d'une phrase est aussi inconcevable que de jeter un caneton. Mes phrases sont des objets, je les trouve jolies dans mes cahiers, rassurantes, je ne veux pas avoir à les modifier, je veux les inclure telles quelles dans mes poèmes, qu'elles trouvent leur place, qu'elles aient *déjà* une place. Certains mots ressemblent à des parures qui me plaisent et m'accompagnent depuis si longtemps qu'il suffit que je les prononce pour les voir scintiller du coin de l'œil à mes doigts ou dans mes cheveux. Au fond de moi se rejoue toujours ce combat entre le désir d'être rassurée – *je sais écrire, j'ai déjà écrit* – et celui de faire confiance à ce qui s'élabore quelque part là derrière. J'essaie dans l'écriture d'aller vers autre chose, de perdre, et de résister à la tentation de remplir. « [J]'essaie de retenir ou plutôt j'essaie de désirer sans retenir¹⁵ », de consentir une place à une image toujours manquante, dont mes poèmes ne pourront jamais tracer que les contours, et encore. J'essaie, lorsque cette perte m'apparaît, de ne pas détourner les yeux. Heureusement, la mémoire est une drôle de machine. Elle a besoin de s'oublier un peu pour bien fonctionner. Elle doit passer dans le récit, mais parce qu'elle s'est trompée de chemin. Parfois, c'est quand on la sabote qu'elle travaille le mieux. Quand elle se fissure. Comme si elle avait compris que pour marcher sur la faille, elle devait s'alléger de quelques histoires, ou du moins accepter de partager le fardeau.

Le lieu de l'écriture

Pourtant le chalet n'est pas le vrai lieu de l'écriture. Je n'ai pas besoin d'être physiquement dans ce lieu pour y écrire. Je suis au chalet quand je m'installe devant mon ordinateur. Je suis au chalet lorsque je suis dans l'écriture. Au chalet, la vie, la vraie vie qui respire et qui crie et qui n'attend pas son tour, occupe tout mon temps. Il y a là-bas quelque chose d'un accord sourd et constant entre les choses et moi; l'écriture bat de ce pouls-là. Là-bas, les tâches quotidiennes sont perçues autrement; elles deviennent des gestes de descendance qui dégagent un grand espace au centre des pièces et se répercutent au-delà de la grande baie vitrée du salon, sur le lac et dans la forêt qui le borde. Ces gestes de descendance sont différents selon le sexe de celui qui les accomplit, et cela ne me dérange pas. L'hiver, les femmes cuisinent, époussètent, tiennent compagnie aux aînés, tandis que les hommes rentrent

¹⁵ Denise Desautels, *L'œil au ralenti*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007, p. 17.

du bois, dégagent une patinoire au milieu du lac, déblaient les voitures et essaient de faire démarrer les motoneiges. L'été, ils redressent les arbres de la plantation, tondent la pelouse, essaient de faire démarrer le bateau, et les femmes vont aux fraises, au village, apportent des bières et des outils, fournissent aux enfants de vieux pots de yogourt pour jouer dans le sable, et des coussins pour qu'ils ne se râpent pas les fesses contre la fibre de verre des banquettes du bateau. Elles se placent de part et d'autre des fenêtres et nettoient les vitres en se regardant dans les yeux, calquant leurs gestes comme dans un miroir. Souvent aussi le temps s'écoule en longs après-midi à flâner dans la plantation, à dormir sur la banquette du salon, à poser les mêmes questions et à recevoir les mêmes réponses.

Le lieu de l'écriture est ailleurs, et il ne se décrit pas :

Ni patrie ni paradis. Un nulle part, donc inhabitable. Pour y entrer tout de même, il faut se mettre en état de dépossession. Ou de dissolution. [...] Ici, le ciel ouvre tant d'espace, le lieu du sacré quotidien est si vaste et l'insignifiance tellement vacante que le moindre geste se perd et l'ombre du définitif mange toutes les petites choses qui grouillent entre les gens grâce à quoi on gagne un instant puis un autre à vivre, comme ça, sans demander son reste. Plus personne. Vite, sur la moto, vroum-vroum, et au diable! Vrai lieu d'écriture¹⁶.

Cette dissolution nécessaire ne peut se faire que si on consent au vide. J'écris ce petit mot et déjà j'ai envie de l'envelopper, de l'entourer d'autre chose, de l'oublier dans le plein des souvenirs qui se déposent si facilement dans des boîtes, qui elles-mêmes s'empilent si naturellement... Pourtant ce vide continue de m'appeler, de m'interpeller. Combien de vide suis-je prête à supporter autour de moi? Je ne sais pas. À chaque fois que nous déplaçons des meubles dans l'appartement, pour danser ou passer l'aspirateur, arrive un point où j'ai envie de tout laisser ainsi, vide, dégagé; mais cela ne dure jamais qu'un instant, et il me faut toujours tout remettre exactement comme avant. Le vide me dérange, me déroute, me fait littéralement changer d'itinéraire, de destination. Ainsi, il me faut pour écrire non pas investir le lieu de mémoire, mais le quitter. C'est avec ce départ consenti seulement que le lieu de mémoire ouvre à un espace, conçu comme « un croisement de mobiles », « *un lieu*

¹⁶ Jacques Brault, *Au fond du jardin*, Saint-Hyppolyte, Éditions du Noroît, 1996, p. 26-27.

*pratiqué*¹⁷ ». Dans cet espace de l'écriture, l'envers du familier désormais me regarde, me coupe d'une partie de moi-même beaucoup plus lourde que ce à quoi je m'attendais, et l'absence de ce poids au creux de mes épaules me permet de tourner la tête beaucoup plus rapidement; cela aussi me déconcerte. Mais parce que je suis déconcertée, déstabilisée, désorientée, je m'interroge sur mes mouvements, mes acquis, mes certitudes, et je peux aller autrement dans l'écriture, ailleurs, en restant ouverte à ce qui veut se faire voir, se faire entendre.

Ainsi, les souvenirs liés au chalet et inspirant l'écriture pourraient être eux aussi perçus comme « perte de lieu, mais éclat de temps¹⁸ », selon une belle formule de Michel de Certeau. D'abord éclat de temps parce qu'ils éclairent autre chose, percent un trou dans l'aujourd'hui, jettent une lumière nouvelle sur une faille qui permet de regarder plus loin, ou plus profondément. Plus que le fragment, l'éclat contient l'idée de morceaux envoyés dans tous les sens, à distance considérable du point d'impact. Il est toujours projeté hors de son état initial figé; le verre éclate, il faut se pencher pour ramasser les morceaux; ce simple geste me force déjà à me déplacer, et à regarder différemment, plus attentivement. Les souvenirs sont également perte de lieu parce qu'ils sont passés, ils ont passé. Ils voyagent avec ceux qui les racontent, se déposent partout, sillonnent nos pas, s'accrochent aux bras de ceux que nous croisons, changent d'époque. La mémoire surgit et me force à faire dialoguer ma voix avec celle que j'avais avant, et avec la voix qui me raconte ces souvenirs, que ce soit la voix d'un autre ou ma propre voix, différente parce qu'en train de raconter. La mémoire brasse les cartes de l'instant. L'écriture, elle, offre un espace où jouer la partie.

Le chandail

Panique inimaginable à l'idée d'avoir égaré *Quand demeure* de Michel van Schendel. Ce recueil et cette petite perte aussi longue qu'un après-midi d'été, c'est la mort du poète

¹⁷ Michel de Certeau, *Arts de faire – L'invention du quotidien*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1990, p. 173. L'auteur souligne. De Certeau distingue notamment le lieu de l'espace en indiquant qu'un lieu « implique une indication de stabilité. » (*Ibid.*)

¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

annoncée au milieu d'un cours de poésie contemporaine, alors que je viens de le découvrir. C'est la tristesse d'un ami qui voit disparaître un ami. C'est ce magnifique poème, « Le chandail¹⁹ », qui glisse de mes épaules. C'est Pierre Ouellet qui me dit que van Schendel et moi avions quelque chose en commun, car lui aussi aimait tricoter. Encore aujourd'hui, quand je cherche ce recueil dans la bibliothèque, l'inquiétude fait courir mes doigts sur la tranche des livres. Je sais bien qu'il est là, mais j'ai peur de ne plus reconnaître ce fil précieux avec lequel j'ai commencé à broder mon identité de poète, j'ai peur d'avoir laissé filer une maille que je n'arriverai jamais à rattraper. Heureusement (mais je ne dis pas cela quand je tricote), échapper une maille pousse à suspendre le mouvement monotone du travail qui se déroule sans accrocs. Échapper une maille : détendre les liens, ouvrir une brèche. Chaque tricot est une mosaïque parsemée d'ouvertures sans lesquelles l'édifice ne tiendrait pas. Parfois, les points se compliquent, les mailles glissent plus facilement et on oublie de les rattraper : de nouveaux liens se dévoilent, entraînant avec eux de nouvelles failles. C'est cela, le chemin de l'écrivain. Écrire consiste à se promener entre les écueils, sur le fil plus ou moins distendu de son identité, et à trébucher, parfois. Le poème se compose toujours autour des failles, des trous, des oublis, constamment à la recherche de la présence que dévoile toute absence. Le poète est inquiet et il veille, il attend et il part à la recherche, et c'est ainsi qu'il s'aperçoit de la présence de la faille, parce qu'il oublie de regarder où mettre les pieds.

« Le désir, le manque, l'inquiétude²⁰ » : personne ne marche autour des failles sans y plonger le regard de temps en temps. Puis il y a le vertige, l'attraction, le déséquilibre. L'écriture vacille, comme les enfants qui marchent sur les rebords de ciment, le long des routes, lorsqu'il n'y a pas de trottoir. Et on se raccroche à elle, elle n'est pas toujours à la hauteur, mais elle est capable de se relever, parfois elle agrandit la faille, mais c'est parce qu'elle a besoin de plus d'espace. Le poème qui en résulte est un peu écorché, mais à défaut d'être parfait, il est toujours différent, et il se sent chez lui. Il devient « [lui]-même un acte de funambule, un geste équilibriste auquel participent la circonstance (lieu, temps) et le locuteur lui-même, une manière de savoir manier, arranger et "placer" un dit en déplaçant un

¹⁹ Michel van Schendel, « Le chandail », *Quand demeure*, Montréal, l'Hexagone, 2002, p. 21.

²⁰ Hélène Dorion, *op. cit.*, p. 22.

ensemble, en somme “une affaire de tact”²¹. » Étrange de retrouver ici, au cœur de la parole, les gestes patients du poète qui, peut-être, tricote un chandail, et « le tien[t] sur [m]es épaules²² ».

La courtepointe

Dans les livres que je lisais enfant, beaucoup de courtepointes ont été assemblées. Les carrés de tissu, les noms mystérieux des points et des motifs, les doublures chatoyantes faites de vieilles robes de mariée, les histoires derrière les pièces de vêtement transformées, tout cela me fascinait. Aujourd’hui, je vois dans l’écriture plusieurs de ces cercles de femmes où la rencontre, la générosité, la coopération, l’appui, l’inspiration se lisent à chaque page, entre chaque mot tissé au crayon plutôt qu’à l’aiguille. Ma courtepointe est en cours. Y participent quotidiennement Élise Turcotte, Marguerite Duras, Suzanne Jacob, Louise Warren, Hélène Dorion, Louise Dupré, Denise Brassard, Nancy Huston, Monique Régimbald-Zeiber, Denise Desautels, Marie Ugay, les Gilmore Girls, Josiane Ferron. Plusieurs femmes moins connues sont venues surpiquer un poème de temps à autre, je pense à Catherine, Andréa, toutes mes Marie-Hélène. J’espère avoir participé aux courtepointes de mes belles amies Aimée et Laurance autant qu’elles ont participé à la mienne. Quand je lis ou fréquente ces femmes, leurs mots, leur présence me posent des questions, me travaillent, comme une main qui plongerait en moi pour changer certaines choses de place, raviver la circulation, mélanger les certitudes. Quand ensuite je m’installe pour écrire, il me revient parfois en mémoire un étrange savoir que je ne croyais pas posséder, fait d’histoire musicale, de gestuelle, de réconfort et de géographie ontarienne. J’ai l’impression d’un partage, d’un atelier percé de mille fenêtres où chaque objet n’est qu’une esquisse, un prétexte pour traverser la pièce en faisant de grands zigzags, parce que, comme le dit si bien Louise Warren,

[a]ller à la rencontre des œuvres, marcher, ouvrir et fermer des livres, écouter de la musique ou de belles voix à la radio, au téléphone, traverser autant de sensibilités, d’intensités, de perceptions, de contacts sensibles avec la nature, les

²¹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 120-121.

²² Michel van Schendel, *op. cit.*, p. 21.

arts ou les autres me permet de mettre en éveil ma propre sensibilité, pour entendre ma voix dans la page comme s'il lui fallait effectuer ces allées et venues pour venir à moi²³.

C'est vrai. L'atelier est aussi un lieu de passage – au sens à la fois de fragment et de traversée. Parfois, lorsque je cueille une fleur, je me dis que j'aurais aimé connaître son nom, j'aimerais connaître les noms de toutes les fleurs en fait, je veux dire les connaître depuis toujours, avoir grandi avec ça, avoir fait mon écriture avec ça. C'est souvent dans ces moments-là que ma mère, à genoux dans les catherines, les yeux et les mains occupés à chercher des petites fraises, raccorde un morceau ou deux à la courtepoincte.

Les bicyclettes

Je repense à ces quelques fois où, avec mes parents, nous sommes passés devant l'appartement où nous habitions quand je suis née, à mon étonnement devant la présence de bicyclettes sur le balcon : je croyais qu'il s'agissait là de choses que nous avions laissées derrière, et je me disais qu'ils devaient nous connaître, ces gens qui vivaient maintenant dans notre appartement, puisqu'ils utilisaient nos bicyclettes. Longtemps j'ai caché des mots dans les chambres d'hôtel, glissés sous les matelas ou au fond des garde-robes, pour marquer mon passage. J'aimais l'idée d'une correspondance laissée au hasard, et à cette époque l'écriture me semblait si facile qu'elle n'ébranlait jamais mon plaisir ni mon audace.

L'écriture est un don, qui relève d'un double mouvement : quelqu'un offre, quelqu'un reçoit. Si, comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix, « [l]e poète s'en va vers l'insaisissable, l'impossible ou le rien²⁴ », je crois fermement que le don est ce qui lui permet de laisser derrière lui des traces, qu'il n'utilise pas pour retourner en arrière, mais pour offrir à quiconque désire le suivre des pistes à emprunter, ou peut-être à contourner. Cela est possible parce que le don est une façon pour le poète de laisser son œuvre aller vers un autre qui, en la

²³ Louise Warren, *Bleu de Delft*, Montréal, Typo, 2006, p. 36.

²⁴ Jean-Michel Maulpoix, « L'expérience poétique », *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 56.

découvrant, la dépassera et l'inclura tout à la fois. Si sans cesse la poésie passe les bornes, si la poésie, « *ça n'est jamais ça*²⁵ », alors le don invite à poursuivre la recherche. Le don est une perte merveilleuse parce qu'elle est acceptée. Il est la dernière étape que le poète doit franchir pour véritablement abolir la distance entre lui et les choses, puisque tout effort de rapprochement avec le réel ne saurait être complet sans cette ultime offrande du poème; un livre s'échange d'une main à une autre, les doigts se frôlent, l'espace immense et inquiétant qui s'étend entre le poète et ce qu'il cherche à dire se pare un instant des couleurs chaudes de la rencontre.

Il faut accepter de se laisser toucher, de se laisser regarder, sans vouloir saisir ou écraser ces objets qui nous regardent autant que nous les regardons. La poésie ne carbure pas aux exigences, si ce n'est à celle d'une extrême disponibilité du regard jumelée à une attention sincère et confiante à ce qui s'offre aux sens. Il s'agit pour moi d'un abandon, dans le sens d'une ouverture à tout ce qui ne se laissera jamais contrôler. Ce n'est que nourri par ce don initial que le travail sur les vers et les figures pourra se faire, comme ce n'est qu'à partir du don que les souvenirs, les miens, ceux des autres et ceux que j'invente, peuvent devenir « en [moi] sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de [moi]²⁶ », parce que le don permet de faire réapparaître les souvenirs dans le poème sous une forme nouvelle, autonome, mouvante. Ainsi, ils témoignent non seulement de mon propre regard, mais font aussi l'épreuve du regard de l'autre, s'enrichissant d'une appropriation consentie dès leur rappel à la mémoire. Je repense à René Lapierre racontant, dans un séminaire, cette scène d'un film de Tarkovski où un homme essaie patiemment de traverser une piscine vide avec une chandelle allumée à la main, qui s'éteint constamment. Je revois René appuyer sa main sur le mur et commencer à traverser la classe, répéter le mouvement, inlassablement, jusqu'à ce que je prenne pleinement conscience de la chaleur du bois de mon bureau sur ma peau, de la présence chaude d'Aimée à mes côtés. Pour moi c'est aussi cela, le don au cœur de toute poésie. Aimée et moi parlons encore de cette journée.

²⁵ *Ibid.* L'auteur souligne.

²⁶ Rainer-Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 25, cité par Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 54.

La brosse et la tortue

Quand j'étais petite, j'admirais souvent les objets appartenant à ma grand-mère, et je savais précisément ce que je voulais en héritage; nous en parlions, quelquefois. La tortue lourde et dorée dont la carapace laissait voir une horloge lorsqu'on la soulevait me fascinait, et je ne manquais jamais d'aller y jeter un coup d'œil à chacune de mes visites au chalet, même si ma grand-mère me rappelait souvent que cet objet-là, je ne pourrais pas l'avoir – *c'est déjà promis, Geneviève*. Évidemment, cela ne me surprenait guère – les enfants croient toujours que tout le monde préfère les mêmes choses qu'eux. À la place, ma grand-mère m'a donné une horloge en forme de brosse. Elle lui avait été offerte par un couple d'immigrants turcs que mon grand-père et elle avaient aidé à s'intégrer à son arrivée au Canada. Aujourd'hui, j'ai toujours la brosse, et je comprends que ma grand-mère m'a fait ce jour-là un cadeau bien plus chargé de mémoire et significatif que ne le sera jamais la tortue-horloge. J'ai récupéré quelques-uns des autres objets que je convoitais, mais, étrangement, ils m'intéressent beaucoup moins, comme s'ils avaient perdu de leur valeur, arrachés à l'endroit où ils étaient nés pour moi, en quelque sorte. Je pense plus à ceux qui habitent encore le chalet : la petite poupée en perles de plastique, la boîte aux élastiques, le rouet, les maracas, le panier d'œufs peints que j'ai toujours trouvé si joli. Ces objets-là marquent une présence, telles des balises, comme s'ils disaient : « En dessous de moi, il y a quelque chose, il y a quelqu'un. Ici, quelqu'un est passé, m'a déposé. Regarde ce que je cache et ce que je protège. Il doit y avoir là quelque chose d'important. J'empêche la poussière de s'accumuler à cet endroit, je le garde vivant, brillant. Dans cette surface conservée intacte, tu peux te regarder, regarder celui qui m'a mis ici. » Ils me rassemblent sur moi-même, me recentrent, ils sont les tisseurs de mon identité. Ils emplissent l'espace de mes souvenirs. Le temps passe et ils demeurent, pas toujours intacts mais toujours *là*, toujours à moi. Ces objets dépassent leur propre existence, résonnent entre eux et avec moi.

Or,

[e]n réalité, n'importe quelle chose pourrait illustrer cette certitude intime : que les choses sont nulles, en elles-mêmes, et qu'elles ne tiennent debout et ne tiennent leur rang que par le désir ou le souvenir que nous en avons – et donc

que leur présence, dans la sympathie de laquelle nous nous tenons à l'abri, n'est qu'une illusion de l'amour et de l'intérêt, derrière laquelle le manque d'être ouvre son puits abyssal ; et c'est là que nous pouvons nous rejoindre, nous identifier et nous reconnaître, nous, chacun, dans le creux sans vergogne et dans l'absence de voix²⁷.

Parfois, quand j'attends le métro, je me dis que je pourrais m'avancer, juste un peu, qu'il suffirait d'un pas pour être happée par le wagon. Il y a un peu de cela aussi, dans l'écriture. Seulement, on se dit que ce serait moins dangereux. Écrire, ce serait donc faire ce pas de plus, mettre le pied dans le manque, se reconnaître malgré l'absence de visage, en somme, malgré l'absence de *son* visage. Dans mes poèmes, la narratrice a oublié son visage. Elle se raccroche aux portraits, elle cherche à s'y voir, à s'y identifier. Il y a un peu de cela en moi aussi. Le portrait ressemble au visage comme les objets ressemblent aux souvenirs. Il m'apparaît comme un entre-deux, une corde tendue au-dessus du puits abyssal. Dès lors,

[j]e comprends que les peintres passent leur vie à rendre des objets comme des offrandes. Les objets sont nos repères dans l'univers. Ils surgissent et permettent à l'espace d'apparaître, afin que nous nous sentions moins loin de tout. Car l'univers, le vide, tout ce que je ne comprends pas, demeure aussi loin et démesuré. J'ai besoin de construire un espace à ma mesure. Les objets, la couleur, la lumière, la musique, la parole, les voix, le silence, la chaleur, tout cela m'aide à habiter le monde qui m'est donné, à en franchir le quotidien, à en ramener de la fiction. Vivre plus près du noyau terrestre²⁸.

²⁷ Claude Louis-Combet, *Du sens de l'absence*, Paris, Éditions Lettres Vives, coll. « Nouvelle gnose », 1985, p. 23.

²⁸ Louise Warren, *op. cit.*, p. 86.

2. Le portrait

Isabella

J'avais 18 ans lorsque j'ai découvert le Isabella Stewart Gardner Museum de Boston. J'ai ramené de cette visite une carte postale du portrait d'Isabella par John Singer Sargent, peint en 1888; le regard de cette grande dame se pose sur moi chaque matin. Je sais peu de choses de cette amoureuse des arts, mais il faut dire que je n'ai pas beaucoup cherché. Peut-être avais-je l'intuition que je devais entrer en contact avec Isabella autrement, en essayant, pour paraphraser Louise Warren à propos de Van Gogh, de me rappeler d'elle sans ouvrir un seul livre²⁹. Je sais qu'elle était l'amie d'Henry James, aimait voyager, a conçu pour accueillir les œuvres qu'elle collectionnait avec son mari des galeries chaleureuses et intimes organisées autour d'une cour intérieure où encore aujourd'hui on peut voir pousser des arbres exotiques et plusieurs variétés de fleurs. Je me souviens d'avoir lu qu'elle était excentrique, aventureuse, fan des Red Sox de Boston. Je me souviens que son unique enfant est mort à l'âge de deux ans. Dans la vie de tous les jours, sur le mur, elle est grande et un peu triste, amoureuse, peut-être. Isabella est celle qui a déclenché tout ça. Elle est mon portrait le plus cher. Elle est celle que j'ai reconnue.

La ressemblance

Bien sûr j'ai fini par regarder dans les livres. J'ai réalisé qu'il existait d'autres portraits d'Isabella exposés au Isabella Stewart Gardner Museum, dont un, peint par Anders Zorn en 1894, où elle est habillée en blanc et étend les bras; on dirait qu'elle interprète une chorégraphie. C'est un portrait plus modeste, moins précis, mais plus lumineux. Ma première réaction, quand je l'ai vu pour la première fois, a été de me dire qu'Isabella *ne se ressemblait pas*. Et cela m'a fait réaliser que, spontanément, devant un portrait, je suppose toujours qu'il est ressemblant. D'où me venait cette certitude que le vrai visage d'Isabella était celui du premier portrait? La relation qui s'établit avec le portrait – le portrait qui se révèle véritablement à la suite d'une rencontre – impose la primauté de la représentation sur le modèle, qui *devient* ce personnage de toile qui me regarde : « c'est parce que le portrait "est" »

²⁹ Louise Warren, *op. cit.*, p. 45.

la personne représentée qu'il parle de façon vivante au spectateur des exploits, des qualités, de l'histoire de ce personnage³⁰. » Une certaine part de la fascination envers les portraits vient certainement du fait que nous avons l'impression d'entrer plus directement en contact avec le modèle représenté que dans tout autre type de peinture. Donc, dans un premier temps, le portrait ressemble. Or, « [l]a peinture change l'objet qu'elle vise : elle dévoile l'étrangeté de ce qu'on croyait connaître³¹ », c'est-à-dire aussi celle de notre propre visage. Ce visage que nous croyions posséder nous est toujours absent, bien que cela soit généralement assez difficile à imaginer. La personne que je côtoie chaque jour, lorsqu'elle se tient devant moi, ne regarde jamais le même paysage que moi, puisque mon visage remplace le sien. Nous offrons à déchiffrer aux autres ce qui nous demeurera toujours un mystère. Notre première interface nous est étrangère. La question de la ressemblance du portrait se pose à travers cette absence.

[Elle] nous signifie que le tableau n'est ressemblance que pour autant qu'il expose cette absence, laquelle à son tour n'est rien d'autre que la condition dans laquelle le *sujet* se rapporte à lui-même et ainsi *se ressemble*. « Se ressembler » n'est rien d'autre qu'être soi-même ou le même que soi. C'est cette mêmeté que peint le tableau. Mais cette mêmeté est le renvoi sans fin d'un regard sur soi à un regard hors de soi et à une exposition de soi. [...] En première ou en dernière instance, la ressemblance du portrait met en rapport avec l'absence du visage propre, avec son être-en-avant-de-soi³².

Alors que je m'essaie au portrait, je me rends compte que la ressemblance me ressemble décidément plus que je veux bien l'admettre. Et je me dis que si le portrait que je suis en train d'exécuter ne ressemble pas à mon visage, du moins il ressemble à ma main, à la façon que j'ai de tracer les lignes, d'étendre la couleur, de bouger devant la toile. Le battement au cœur de la poésie participe du même mouvement; le poème est aussi une aventure plastique, un espace qui s'écrit, et le poète travaille les mots comme autant de couleurs qu'il doit fondre, étaler, accentuer.

L'écriture poursuit le travail de la peinture par d'autres moyens : on voudrait descendre plus encore qu'auparavant dans le souterrain vu; les mots se renversent comme de la matière, font des taches rouges, jaunes, bleues. Une phrase s'invente en s'inversant, comme le peintre tourne son tableau et continue

³⁰ Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1998, p. 25.

³¹ Thierry Dufrêne, *Giacometti, Genet. Masques et portrait moderne*, Paris, Éditions l'insolite, 2006, p. 57.

³² Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 47-48. L'auteur souligne.

dans l'autre sens. L'espace va dans le langage. Il y a une scénographie, un drame qui s'écrit dans les mots³³.

La résistance

Je me demande si je lis différemment les auteurs dont je connais la voix, le regard, la gestuelle, sans connaître la vie, ces auteurs que j'ai entendus dans des lectures publiques, ou en conférence dans des cours. Jusqu'à quel point un auteur est-il en adéquation avec ce qu'il projette de lui-même dans l'écriture? Je ne sais pas pourquoi j'ai eu l'idée que ça pourrait être la même chose pour Isabella, pourquoi j'ai eu envie, soudainement, sept ans après notre première rencontre, de voir s'il existait une photo d'elle sur Internet. Constatation troublante qui me plonge dans un malaise auquel je ne m'attendais pas : cette photo existe et, encore une fois, Isabella ne se ressemble pas. Toute rencontre avec un portrait implique donc la possibilité d'un leurre. Et si le visage représenté est ainsi en partant toujours un leurre³⁴, pourquoi me laissé-je atteindre par son regard? Peut-être parce que je ne recherche pas une figure particulière dans le portrait, mais bien simplement *quelqu'un*. « L'œuvre met en jeu une reconnaissance : non pas la reconnaissance d'une identité déjà donnée ailleurs [...], mais la reconnaissance de ceci *qu'il y a de l'identité*³⁵ ». Le visage est toujours une façade, un masque. Ce qui importe, c'est de partager ce leurre avec un autre, de *voir* ce leurre partagé. Le spectateur ne retrouve jamais dans le portrait que sa propre opacité, mais c'est une opacité pourvue d'un regard, et qui ne s'esquive jamais. Le portrait ne ferme jamais les yeux sur moi, il ne prend jamais la décision de ne plus me regarder. C'est moi qui détourne le regard, baisse la tête, change de pièce. Johanne Villeneuve parle d'un visage qui résiste³⁶. Quel est-il, ce visage qui résiste, sinon le mien, lorsque je refuse de soutenir le regard d'un portrait, allant même jusqu'à le nier, et prétendant parfois que j'ai l'impression qu'il me traverse, comme

³³ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 65-66.

³⁴ Lucie Desjardins, « De la "surface trompeuse" à l'agréable imposture. Le visage au XVII^e siècle », *Intermédialités*, n° 8, automne 2006, p. 61.

³⁵ Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 11.

³⁶ Johanne Villeneuve, « Figuralité et envisagement. Introduction », *Intermédialités*, *loc. cit.*, p. 9.

regardant quelque chose *derrière moi*? Parce qu'il regarde derrière moi, parce qu'il m'ignore dans mon existence la plus concrète, la plus tangible, celle de mon corps dans l'espace, le portrait devient négation de ma propre subjectivité. Or, comme l'écrit si justement Villeneuve, « c'est souvent lorsque rien n'arrive à *passer* que la médiation apparaît le mieux, tel un négatif révélant son efficace ou sa puissance, puisque tout semble alors mobilisé par l'échec³⁷. » Mon corps résiste en s'effaçant, et j'évite ainsi de porter un regard sur moi-même, mais je réalise aussi bien plus fortement la puissance et la présence du portrait. Invariablement, devant un portrait, je me retourne. Il n'y a jamais rien derrière moi : c'est *moi* que le portrait regarde. Pendant quelques minutes, je me suis persuadée qu'il n'y avait rien à voir. Le portrait me force à réaliser qu'il y a là tout à regarder.

La solitude

« L'objet du portrait est au sens strict le sujet *absolu* : détaché de tout ce qui n'est pas lui, retiré de toute extériorité³⁸. » Seul, donc. Et comme tout portrait se présente devant moi fondamentalement seul, je suis toujours seule devant un portrait. Cette solitude est importante, primordiale même. Le regard du portrait ne souffre aucune intrusion, pas même celle d'un autre portrait. J'ai vécu cette expérience, lors d'une visite au musée, dans une salle petite et sombre dont trois des quatre murs étaient occupés par des portraits. Placée en face et au centre de ces portraits, j'étais incapable de soutenir un regard. Dans cet espace parcouru de regards dont j'étais sans aucun doute le point de convergence, j'avais l'impression que chacun des portraits me délimitait, mais sans jamais me regarder. La relation avec le portrait est donc bien le lieu d'une solitude.

Pendant longtemps, j'ai pensé à cette solitude fondatrice, que Duras décrit admirablement dans *Écrire*, non pas comme à un élément fondamental de ma propre écriture, mais plutôt comme à un objet étrange et attirant qu'on aimerait pouvoir jeter, mais dont on n'arrive jamais à se débarrasser. Ma solitude, je l'ai longtemps enfermée dans une chambre

³⁷ *Ibid.* L'auteure souligne.

³⁸ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 12. L'auteur souligne.

que j'ai appelée mon bureau, et que j'ai désertée dès l'instant où j'y ai eu entassé les artifices de la concentration et de l'organisation. Or, je réalise aujourd'hui que ma solitude a peut-être toujours été là, dans l'espace qui me sépare du portrait, cet espace des croisements de regards, du silence, du rapprochement et de l'intimité, et qu'elle est devenue une solitude partagée. Malgré les lointains vertigineux qui se concentrent en cette distance que je touche de la main lorsque j'étends le bras vers le portrait sur le mur, elle reste bien le lieu d'un rapprochement, parce que le vide créé par nos deux solitudes appelle toujours à être habité; c'est dans ce vide que naît le lien, l'échange. Toute intimité demande d'abord selon moi une distance. C'est cette distance essentielle qui me permet de me déplacer devant le portrait, d'instaurer le mouvement que réclame le regard pour s'animer dans l'intervalle. La distance m'invite à la franchir, mais avant tout à la parcourir, à la sonder, à plonger dans ma solitude sans autres amarres que celles que le portrait m'offre en échange de ma confiance. Impossible donc de rester *toujours* immobile devant un portrait. Le regard du portrait ouvre l'espace, m'inclut dans *son* espace et m'oblige à me mettre en mouvement.

Genet, Giacometti

En faisant des recherches sur le portrait, j'ai eu l'occasion de lire un petit livre de Thierry Dufrêne : *Giacometti Genet. Masques et portrait moderne*. Je ne connaissais pas Giacometti pour ses portraits. Au Metropolitan Museum of Art de New York, je suis tombée par hasard sur un portrait de sa femme, Annette. Au centre de la pièce était également exposée une statue d'Annette, si bien qu'en se plaçant à un certain endroit, on avait l'impression de se trouver en présence du modèle projeté sur la toile et de sa représentation elle-même. J'ai alors vraiment réalisé la faculté de l'artiste de montrer la circulation des regards dans l'espace dont parle Thierry Dufrêne à propos des portraits de Genet peints par Giacometti. Giacometti peint Genet comme il le voit, et montre ainsi à voir autant une distance qu'un sujet.

Parce que le peintre restitue sa vision, le spectateur, lui, se sent plus que devant aucun autre tableau à la place même où se trouvait l'artiste car la distance est

tangible, visible. Giacometti rend avec une précision absolue, diabolique, au centimètre près, l'éloignement de Genet³⁹.

Pour entrer dans l'univers de Genet et du tableau, il faut se tenir à la même distance que se tenait Giacometti devant son modèle. La distance s'éprouve d'autant plus qu'elle *se voit*, puisque le peintre ne rétablit pas les proportions : la tête de Genet est minuscule par rapport au corps, tassée sur elle-même, et pourtant c'est en elle que tout le sens se concentre, et sur elle que le regard se porte invariablement. Si Genet paraît si éloigné, c'est que la distance, loin d'être niée par Giacometti, s'engouffre dans le tableau, et s'éprouve comme un vide contre lequel Genet est le rempart.

Tout se passe comme si Genet avait à contenir une invasion du vide ambiant qui reflue vers lui. Giacometti crée le vide à partir du plein. [...] C'est en effet l'apparition du vivant qui oriente l'espace et témoigne du vide, de la séparation des corps, de la distance et de la solitude de chacun dans une surprenante lutte de l'être et du rien⁴⁰.

Ces corps distants, séparés, sont toutefois appelés à rester en mouvement. Max Picard a cette belle phrase, très justement relevée par Monique Régimbald-Zeiber, qui transforme le visage en marcheur infatigable : « Le visage vient de ce que recouvre un voile et va dans ce que couvre un voile; il se fait connaître sur ce chemin d'un voile à un autre voile, mais c'est seulement comme se fait connaître quelqu'un qui est en route : en passant et incomplètement⁴¹. » Le visage de Genet chez Giacometti n'est pas un visage figé : Giacometti le redessine constamment, repassant sur les traits, chaque séance de pose entraînant un nouveau contact, un nouveau regard, et donc une nouvelle image : « un portrait est moins une image à laquelle il se serait arrêté qu'un ensemble de visions successives, et emboîtées⁴². » Le visage de Genet est migrant, selon la belle expression de Thierry Dufrêne, « il n'est pas "installé" dans la toile⁴³ », il est toujours en mouvement devant le peintre, et donc toujours en mouvement dans le tableau et devant le spectateur. Giacometti « prétendait sculpter un visage

³⁹ Thierry Dufrêne, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁴¹ Max Picard, *Le visage humain*, Paris, Buchet / Chastel, 1962, p. 11, cité par Monique Régimbald-Zeiber, *L'image manquante. Carnet I*, Montréal, Éditions les Petits carnets : Galerie de l'UQAM, 2005, p. 18.

⁴² Thierry Dufrêne, *op. cit.*, p. 29.

⁴³ Thierry Dufrêne, *op. cit.*, p. 13.

en situation, dans son existence pour autrui, à distance⁴⁴ ». Ce visage en situation, c'est invariablement celui de la rencontre, rencontre qui, malgré la distance, ou plutôt grâce à elle, menace toujours d'avoir lieu. « Menacer ». Je ne sais pas pourquoi je choisis ce verbe. Peut-être parce que le portrait me place toujours devant mes propres limites, ce qui est à la fois rassurant et effrayant. Le portrait apparaît devant moi comme une borne, une main dressée, que je reconnais : voici où s'arrête l'égarement. Cela me fait penser à ce réflexe que j'ai souvent dans le métro, à ce besoin, lorsque je sens que quelqu'un me regarde, de le regarder à mon tour, comme si j'espérais saisir dans le regard de l'autre ce qui risque de m'échapper de moi-même si je ferme ou détourne les yeux. Quelque chose s'enfuit par le regard de l'autre, quelque chose qui ne saurait être rattrapé si je ne lève pas immédiatement les yeux. Le portrait, en me regardant constamment, me force à rester aux aguets.

L'absence

Bien souvent il n'y a pas de portrait. Alors, avec les amis, je raconte les souvenirs comme ils ne se sont pas déroulés. C'est le privilège de l'absence. Mais si le portrait existe, et que c'est le modèle qui a disparu, le portrait devient l'ultime représentation d'une absence qui se fait présence, d'une présence qui efface l'absence sans laquelle elle ne pourrait pourtant pas exister. Le modèle disparu, je confie à la toile une mémoire et une présence qui dépassent celles du sujet représenté. Le modèle se doit d'être absent pour que le portrait soit présent en face de moi, et *uniquement* tourné vers moi. Ce n'est que parce que le portrait semble s'adresser à moi que sa présence devient réelle. Au-devant de la toile que je contemple, le portrait possède un visage, regarde, interroge. Il investit totalement l'espace qu'il occupe, et m'y ménage une place. Il ne parle pas, mais son silence est loquace et m'inclut, me ramène à mon propre silence : je ne parle pas non plus devant un portrait. Cela va encore plus loin : si je m'arrête un instant à sonder les traits de cette présence, à véritablement *regarder* le portrait au lieu de simplement m'interroger sur le peintre ou le modèle, je m'aperçois qu'il désigne bien plus fortement l'absence qui s'étend autour de lui qu'il ne m'invite à me remémorer celui ou celle qui a posé pour lui. « Faire un portrait ou le faire faire, c'est tenter de retenir, de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.

garder, de montrer, mais c'est surtout concevoir la disparition, l'apercevoir... déjà⁴⁵. » Comme le funambule fait voir le vide⁴⁶, le portrait fait apparaître l'absence. Cette absence est appelée à se remplir d'intimité, puisqu'elle accueille une rencontre, un échange, une relation. « Le portrait est moins le rappel d'une identité (mémorable) qu'il n'est un rappel d'une intimité (immémoriale)⁴⁷. » Cette intimité créée par la présence/absence du portrait ne peut avoir lieu que dans la mesure où l'œuvre se réalise en tant que rapport entre le sujet peint et le sujet regardant⁴⁸, où elle consent à ce partage. Ainsi, le portrait « met un sujet en rapport de sujet, donc en rapport à soi, c'est-à-dire en rapport à lui. [...] Ce rapport qui fait le portrait s'articule en trois temps : le portrait (me) ressemble, le portrait (me) rappelle, le portrait (me) regarde⁴⁹. » La narratrice de ma suite poétique se regarde dans les portraits, elle y cherche l'identité qu'elle croit avoir perdue avec le départ de l'amoureux. Or, ce qu'elle y voit, c'est plutôt cette intimité qu'ils ont partagée, cette intimité qui ne veut pas partir, respire, fuit, s'étale partout dans l'appartement comme de petites scènes de ménage peintes derrière les murs. Pour réussir à se réapproprier l'intimité, pour la partager d'abord avec elle-même, elle doit apprendre à quitter le portrait, tout en laissant l'autre s'y enfoncer. Apprendre à marcher sur le rebord, jusqu'à ce que les traits de la mémoire s'affaissent; alors seulement elle pourra revenir.

Le deuil

La personne que je regarde n'existe plus. Ou plutôt, la personne que je regarde n'existe plus que dans le portrait. Ainsi, le portrait a triomphé du temps et de la mort, puisque le modèle y est toujours le même. D'un autre côté, le portrait court-circuite l'accès à la mémoire dont il semble pourtant être porteur : impossible d'accéder aux réflexions du sujet

⁴⁵ Monique Régimbald-Zeiber, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁶ Thierry Dufrêne, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33-35.

représenté, puisqu'à la limite il n'est même pas identifié. Ne reste que le sujet qui s'expose, et qui devient de ce fait porteur d'une mémoire qui ne sera jamais la mienne. Je retranscris ces phrases, composées il y a quelque temps déjà, et, étrangement, je n'adhère plus à ma réflexion. Bien sûr, devant le silence pénétrant du portrait, le drame est, bien plus que celui du muet condamné à accumuler des images sans jamais pouvoir les communiquer, celui de l'interlocuteur impuissant que nous sommes tous. C'est un drame personnel, un petit deuil à faire devant chaque portrait. J'imagine le plaisir de Monique Régimbald-Zeiber, découvrant, quelques instants après avoir contemplé le portrait de Marguerite Bourgeoys, le petit livre rouge contenant ses écrits autobiographiques et son testament spirituel⁵⁰. Il y a un plaisir évident à découvrir la vie de ceux que nous avons contemplés, les réflexions qui ont éclairé ou obscurci ces visages. Mais même lorsque le portrait est celui d'une *Femme à la robe blanche* ou d'un simple *Jeune homme*, ces peintures sont les derniers témoins de ces milliers d'hommes et de femmes qui n'auront jamais été représentés, qui n'auront jamais eu de visage et dont nous n'entendrons jamais les voix. Ces visages inconnus sont ceux du quotidien, ils sont les habitants de mon quartier que je reconnais sans les connaître, les signatures de copains dans mon album de finissants, les amis qui resteront, et les autres, aussi. « Cette quantité de visages et de regards familiers perdus dans un fouillis de visages et de regards qui ne disent plus rien crée un liant singulier entre images et mots. De la perte et des restes qui dessinent de la "petite identité"⁵¹ ». En ce sens, ils sont porteurs d'une mémoire qui déborde les récits des grands hommes, une mémoire qui s'enrichit à chaque jour et que nous avons la responsabilité de perpétuer.

Les artistes qui ratissent les marchés aux puces et les brocantes à la recherche d'objets évocateurs, énigmatiques et obsolètes, vêtements, vieilles cartes postales et photos, médailles et livres anciens, prennent le relais de la "petite identité". En la conduisant ailleurs, un peu plus loin, ils prennent leur part de responsabilité d'images et de mémoire. Ils sauvent comme ça⁵².

Qu'est-ce que je désire sauver avec l'écriture? Bien sûr, j'écris avec le désir de laisser quelque chose, quelque chose que je pourrai relire, quelque chose de plus tenace qu'un

⁵⁰ Monique Régimbald-Zeiber, *op. cit.*, p. 22.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

visage, un « texte où les mouvements de l'âme s'inscrivent et s'exposent à la patience du déchiffrement⁵³ ». Mais il y a plus que cela. Au chalet tout avait pourtant été sauvé. Ça n'a pas suffi. C'est aussi cela, le deuil. Accepter

de s'arrêter, un instant, de laisser au temps le temps d'être le temps, le même, absolument, [et s'apercevoir] que le sol que l'on croyait le plus ferme s'ouvre sous les pas du rêveur et bascule avec lui, amenant le visage du présent à s'absorber dans celui de l'éternel passé, immobile et sans autre fond et sans autre raison que cette béance et cette vacuité qui ne se rattachent à rien et que rien ne vient sauver⁵⁴.

Travailler à partir de cette absence, sauver quelques traits, un morceau de tissu, une horloge en forme de brosse.

L'autoportrait

Édouard Pommier soulève l'idée que, « si le portrait peut triompher de la mort, c'est [peut-être] parce que la mort triomphe du modèle et qu'il y a une sorte de complicité entre la mort et le portrait, lesquels accomplissent le même travail sur le modèle⁵⁵. » Dans le portrait, la présence et l'absence, la mort et l'éternité se rejoignent, se côtoient, se nourrissent l'une de l'autre. L'absence permet à la présence d'avoir lieu, tout comme la mort force la mémoire à prendre le relais. Le portrait « tir[e] la présence non pas hors d'une absence, mais au contraire jusqu'à l'absence qui la porte au devant de "soi" et l'expose au rapport à soi en l'exposant à "nous"⁵⁶. » On entend souvent dire qu'on regarde le portrait d'un être cher en l'absence de celui-ci. La présence se loge à l'intérieur de l'absence. Dans un portrait, bien sûr, l'absence du modèle ouvre les portes à la présence de la représentation. Mais bien plus souvent, c'est à ma propre absence que le portrait me ramène. Ce n'est que confrontée à cette absence, obligée de la regarder en face, que je peux à la fois en revenir et y revenir. « Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot "rappel" : il fait revenir de l'absence, et il remémore dans

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴ Claude Louis-Combet, *op. cit.*, p. 11-12.

⁵⁵ Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁶ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 51.

l'absence⁵⁷. » Le portrait, en soutenant mon regard, me rappelle à moi-même. Il me place dans un présent immémorial, et je suis alors intensément présente, ici et nulle part ailleurs, devant une figure dont le regard concentre une mémoire partageable, que j'ai pour quelques instants le devoir de garder, en échange d'une intimité qui ne se vit qu'au présent⁵⁸. Tout portrait est un autoportrait : il porte mes traits, ma mémoire et mon identité à travers nos regards, et accepte de s'effacer derrière l'intimité que nous partageons ainsi.

J'ai essayé de faire mon autoportrait. J'ai demandé à un ami de me photographier, puis j'ai reproduit mes traits, les ombres de mon visage sur le papier. J'ai choisi mes couleurs, j'ai acheté une toile, des pinceaux. Puis j'ai montré le dessin à des amis. Je m'attendais à être moins touchée, moins dérangée. Étrange pudeur que celle que je ressens devant le portrait que je me fais de moi-même. Comme si le fait d'offrir au regard de quelqu'un d'autre ma propre version de mon visage me forçait à réaliser que je ne m'y reconnais déjà plus tout à fait, et que cette différence me gêne, parce que je ne sais pas quoi en faire. Peut-être parce que le portrait « dévoile d'abord et avant tout les rapports conflictuels qu'entretient l'individu à son propre visage⁵⁹ ». Ces rapports conflictuels, je les retrouve aussi dans l'écriture. Souvent les mots fuient, m'échappent, changent de signification pendant la nuit. J'ai peur de mentir et je n'écris pas pendant des jours, ou alors j'écris et ce n'est jamais ça, trop moi ou pas assez, trop anecdotique, trop obscur, trop travaillé. Quand je donne à lire pour la première fois un poème, même si je le juge assez retravaillé, je suis toujours un peu étonnée du résultat, étonnée et troublée de voir mon écriture devenir en un instant autonome, surprenante, profondément autre, par le simple geste de tendre la feuille à quelqu'un d'autre. Pourtant, ce dérangement, cette non-concordance du désir et de la réalité, ces blessures légères qui surprennent comme les coupures qui se dessinent parfois au creux de la paume quand on sort un livre d'un sac, un manuscrit d'une enveloppe, donnent une partie de son élan à l'écriture. Sans elles, l'écriture ne serait qu'une marche charmante mais monotone, un long détour me ramenant au point de départ. Je le sais; j'ai déjà écrit ainsi. C'est aussi cela, le don, l'accueil :

⁵⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁹ Lucie Desjardins, *loc. cit.*, p. 66.

accepter d'offrir à quelqu'un une écriture qui me dérange encore, une voix que je ne sais pas reproduire parfaitement. Aujourd'hui

[j]e les porte, ces blessures, bien que j'aie tenté de les mettre à distance, hors de l'inconfort de leur énigme, loin de ma voix ordinaire, en les insérant au plus vite dans un livre. Comme dans un rêve. Pour ne pas qu'elles se perdent ni ne m'exilent tout à fait de moi-même. Pour revenir un jour vers elles, tenter un jour de les décrypter, enfin soulagée⁶⁰.

La reconnaissance

Un jour j'ai eu envie de déplacer Isabella. J'ai d'abord placé son portrait à côté de mon bureau. Puis j'ai déplacé le bureau. Puis j'ai déplacé le miroir, l'ai posé contre le mur (j'avais dans l'idée que ce serait temporaire), sur le portrait d'Isabella. Elle est restée longtemps ainsi, à me regarder à travers le miroir, dans le regard que je projetais chaque jour sur moi-même. « Un *soi* en soi et *pour* soi, telle est l'affaire unique et exclusive du portrait⁶¹. » Mais le portrait n'existe pas tant qu'il n'est pas exposé. « Le "dévoilement" d'un "moi" ne peut avoir lieu que mettant en œuvre et en acte cette exposition : peindre ou figurer n'est plus alors reproduire, même pas révéler, mais produire l'*exposé-sujet*. Le produire : le conduire devant, le tirer au dehors⁶². » La question de l'exposition est tout entière tournée vers celle de la présence du regard, et c'est bien pourquoi tout portrait doit toujours se construire autour de ce même regard. Jean-Luc Nancy pose la question fondamentale : « Que voit-il, que doit-il regarder⁶³? » J'ai envie de répondre, pour l'instant : « Une question ». Cette question, c'est le spectateur qui la lui pose, et c'est le portrait qui la révèle. Car le sujet exposé du portrait ramène toujours le spectateur à lui-même, lui aussi seul devant le portrait, et forcé de réaliser sa propre solitude, d'accepter son questionnement, de regarder sa propre exposition. Le portrait projette le sujet qui entre en contact avec lui *en-dehors*, *au-devant* de lui-même. Il est le tiers inclus d'une relation de soi à soi, tiers qui recentre et concentre le regard de celui qui

⁶⁰ Denise Desautels, *op. cit.*, p. 24.

⁶¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 16.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

regarde sur lui-même. « Le portrait ne se rapporte qu'à soi car il ne se rapporte qu'au soi : au soi en tant qu'autrui, précisément, seule condition pour qu'il y ait un rapport⁶⁴. » Il dévoile cet autrui présent au cœur du sujet qui regarde. Devant un portrait, nul autre choix que de se regarder de la même façon que le portrait nous regarde : comme un autre, comme cet autre que je pourrais être sur la toile. Le portrait est à la fois moi et tous les autres : non seulement la personne représentée sur la toile, mais celle qu'elle aurait pu être, celle qu'elle pourrait encore être, celle qu'elle est peut-être vraiment, ceux et celles qu'elle efface autour d'elle parce qu'elle est la seule choisie. Tous ces autres, c'est aussi moi, que le portrait inclut et regarde. Le portrait témoigne toujours d'un choix, et je fais moi-même partie de ce choix. Le portrait me regarde parce qu'il choisit de me voir, de me regarder. Ainsi, il me désigne comme l'être à la fois unique et multiple que je suis.

Au Musée des beaux-arts de Montréal, je regarde le portrait de Madame Mercier par Jean-Baptiste Greuze, et je cherche ce qui me retient auprès d'elle. Ce n'est pas un portrait grandiose, simplement celui d'une femme plutôt jeune, en toilette d'après-midi, glissé au milieu de portraits plus tapageurs, baronnes en Astrée ou ducs en costume d'apparat. Je la regarde et je tente de cerner mes impressions : elle semble triste, mais ce n'est pas tout à fait cela, mélancolique peut-être, mais encore... Soudain, ces deux phrases dans mon carnet : « Comme si elle s'apitoyait sur mon sort au lieu du sien. Comme si elle m'obligeait à prendre son attitude pour la regarder. » Ainsi, le regard du portrait est toujours le reflet de mon propre regard, et c'est dans ce croisement que la subjectivité du portrait rejoint la mienne, ou plutôt que ma propre subjectivité, ma propre altérité m'est révélée. Le portrait me regarde comme je le regarde, il tire au jour ce qu'inconsciemment je suis venue chercher auprès de lui : cette reconnaissance de mon altérité. Il me permet de contempler celle-ci à travers les traits d'un autre, et c'est ainsi que je pourrai réussir à l'appivoiser. J'ai finalement remis Isabella à sa place. Depuis le mur, elle me voit, elle me regarde; elle me reconnaît.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

La garde

Le regard est ce par quoi j'accède au réel, ma porte d'entrée sur le dehors, ce qui me porte vers l'avant. C'est aussi ce à travers quoi je m'offre au monde. En plongeant son regard dans le mien, le portrait m'oblige d'autant plus à m'ouvrir au monde qu'il me place d'emblée au cœur de celui-ci. Il crée en moi cette ouverture que je ne peux lui refuser sans détourner les yeux. Parce que « l'on n'est regardé que par la profondeur⁶⁵ » du portrait, celui-ci invite à se projeter toujours à l'avant de soi, à partir de son propre fond pour sortir de son moi et non pas aller simplement vers l'autre, mais bien devenir cet autre. Parce qu'il me regarde, me recentre, m'assure de ma présence et de mon unité, il recueille pour un instant l'immense peur de se dissoudre qui est au cœur de toute identité. C'est seulement parce que je sais qu'il partage avec moi cette peur que je peux accepter de soutenir son regard, et que je serai capable de le faire encore longtemps après l'avoir quitté. « Tous les portraits gardent et se gardent : ils se surveillent (leur maintien, leur réserve) et ils se veillent (leur trépas, leur passage et leur abandon)⁶⁶. » Le regard du portrait me reconnaît, et je me reconnais dans ce regard. Parce que nous nous reconnaissons, nous acceptons de nous garder. Si je ressens le besoin de garder et d'être gardée, c'est peut-être parce que le portrait est toujours, finalement, une « œuvre de *perte*, et [que] de cela quelque chose *reste*⁶⁷. » Cette perte qui me regarde, qui me menace, étrangement aussi me permet de continuer à avancer, me force à revoir mes repères, à porter le regard toujours plus loin. Elle me met en marche. Elle me laisse partir⁶⁸.

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 28.

⁶⁶ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 54. L'auteur souligne.

⁶⁸ J'ai tiré cette idée d'une belle formule utilisée par Anne Élaïne Cliche, celle du visage « qui laisse partir », dans Anne Élaïne Cliche, « “Ô ton visage comme un nénuphar flottant” (thème et variations) », *Intermédialités*, *loc. cit.*, p. 144.

Les retrouvailles

Je suis retournée cette année au Isabella Stewart Gardner Museum. J'ai montré le jardin, les salles, les tableaux à mon amoureux. Isabella m'attendait au fond d'une pièce, plus grande que dans mon souvenir, plus présente, plus intimidante, comme si tout ce qui s'empilait dans la salle où son portrait était exposé, pas seulement cela mais aussi les murs eux-mêmes, les tentures, les autres visages peints, enveloppaient l'amplitude de mes gestes, les tracés de mon regard, mon souffle, même le léger mouvement de mes cheveux sur mon cou. Pendant un bref instant, j'ai eu l'impression de me retrouver dans un de ces rêves où j'essaie de courir dans un lac sans vraiment y parvenir, tant le poids de l'eau me ramène en arrière et m'empêche de plier les genoux. Puis j'ai entendu parler français et j'ai tourné la tête; les gens continuaient d'aller et venir dans la salle, posaient des questions, soulevaient les lourdes pièces de tissu protégeant les vitrines. Je suis restée quelques minutes à regarder mon portrait, quelques minutes pour revivre cette rencontre si longuement préparée dans l'écriture. Je me suis rendu compte que j'avais désormais de la difficulté à imaginer Isabella simplement vivre, parler, rire, se coiffer, choisir la place des invités à table. Elle avait quitté son espace pour le mien, elle s'y était intégrée. Aujourd'hui, elle n'est plus son portrait affiché sur un des murs du musée. Elle n'est plus que cette minuscule figure sur le mur de ma chambre, prise entre les deux bandes blanches de la carte postale, les mains jointes, les cheveux relevés. Elle est devenue bien plus que le personnage public, la collectionneuse, la femme. Elle est devenue partie intégrante de moi.

3. Le visage

Le choc

Au chalet, le temps a tatoué sur le mur l'ombre des masques africains et des visages d'étain grecs; les couleurs sont renversées, comme sur un négatif. Les portraits, eux, empêchent les murs de jaunir, mais jamais les visages de disparaître. Cette jeune femme aux épais cheveux noirs et aux dents légèrement écartées, ce n'est pas vraiment ma grand-mère. Même dans la fiction, elle n'a jamais été ainsi; ma grand-mère a *toujours* eu les cheveux gris et des dents parfaitement alignées. Après avoir tellement fréquenté de portraits, je me rends compte que j'ai occulté un élément essentiel : le visage du portrait n'est *pas* le visage humain. Le visage humain, lui, est mouvant : « On ne dit du visage aimé que par approximation ou par tradition qu'il est beau, alors qu'il est mobile, imprenable, en partance : non pas actualité esthétique, mais virtualité de disparition⁶⁹. » Petit choc qui ébranle l'écriture aussi sûrement que la mémoire, dans un lieu où tout semblait tranquillement reprendre sa place. Le visage humain ne se laisse jamais capturer par l'écriture; les descriptions ne servent à rien. Pourtant, « c'est parce qu'il s'en va que le visage s'impose⁷⁰. » Exigeant, il me demande de lui ménager une place dans les blancs du poème, dans le souffle à reprendre, rarement mais parfois aussi dans les mots eux-mêmes, des mots presque invisibles, souvent, des mots tendres, fragiles, qui chantent si bas qu'on oublie qu'ils ont une voix. C'est une prière que je fais le choix d'exaucer. Alors le visage, quand il a trouvé ces mots-là, reste près d'eux, en retrait, et respire avec moi.

La distance

Quelle longue marche que la venue à soi, à son propre visage! Passage nécessaire, et pourtant auquel il ne faut pas trop s'attarder, s'attacher. J'ai parfois l'impression que je ne m'y rendrai jamais. Et quand ce chemin s'oublie, la plupart du temps en fait – avec les amis, en lavant le bain, en marchant pour me rendre au cinéma –, quand je porte mes mots comme une veste légère, qui me protège sans m'encombrer, voilà que je me surprends au détour d'un

⁶⁹ Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 35.

visage inconnu. C'est au creux de cet échange que l'écriture prend tout son sens. Car l'écriture est aussi une histoire de visages. Je me regarde dans mes poèmes comme dans un miroir qui me renverrait une version plus vraie de mon visage, plus vraie parce qu'inadéquate, changeante, en interaction. Les anecdotes que je raconte dans les poèmes concernent une autre personne, un « homme cousu de plusieurs⁷¹ », qui cherche à retrouver sa vérité la plus intime hors de lui-même. J'écris pour entrer en dialogue avec cet autre, pour lui raconter ce qui n'a pas eu lieu, ou ce qui a mal eu lieu. J'écris pour pouvoir lire une mémoire qui n'est pas la mienne, mais qui pourtant m'appartient; j'écris pour offrir à quelqu'un d'autre une mémoire qui n'est pas la sienne non plus, mais qui lui appartiendra. J'écris pour rendre leur distance aux choses, aux êtres⁷², et d'abord à moi-même. C'est seulement dans cette distance que le visage humain pourra se faire voir, se laisser regarder. C'est cela, regarder : établir une distance. Écrire aussi. Mais la distance « comme capacité à nous atteindre, à nous toucher, la distance optique capable de produire sa propre conversion haptique ou tactile⁷³ », est aussi toujours un choc. Peut-être la mort de ma grand-mère a-t-elle mis le chalet à distance. Il est devenu le lieu d'un choc, mais c'est dans cette distance seulement que je peux me réapproprier autrement la mémoire qu'il abrite. La mémoire qui me travaille, j'ai longtemps cherché à lui faire une place dans l'écriture. J'ai d'abord essayé de ne pas l'aborder, de la transformer en des mots que je connaissais, mais qui ne me parlaient pas; j'écrivais des poèmes remplis de jeunes femmes qui bouquinaient sur le canapé en s'enroulant une écharpe autour du cou, alors que je lisais en sweat-shirt sur le sofa. Il m'a fallu ce détour par le portrait pour retourner vers l'autre, le vrai, celui qui possède un visage, un visage qui me demande quelque chose, peut-être de le laisser aller. Car cet abandon à l'autre, « [c]'est ce qu'il faut accepter pour s'avancer à la rencontre de soi. Ne plus être en prise sur, mais en proie à⁷⁴. »

La mémoire fonctionne de la même manière.

⁷¹ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », dans Dominique Rabaté (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 148.

⁷² Thierry Dufrêne, *op. cit.*, p. 39.

⁷³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁴ Claude Louis-Combet, *op. cit.*, p. 71.

[Elle] reçoit d'une circonstance étrangère sa forme et son implantation, même si le contenu (le détail manquant) vient d'elle. Sa mobilisation est indissociable d'une altération. Bien plus, sa force d'intervention, la mémoire la tient de sa capacité même d'être altérée – déplaçable, mobile, sans lieu fixe. Bien loin d'être le reliquaire ou la poubelle du passé, elle vit de croire à ses possibles et de les attendre, à l'affût⁷⁵.

Altérée (du latin *alterare*, « rendre autre »), la mémoire devient la syntaxe qui permet de coudre ensemble les éléments disparates que sont les souvenirs, une immense courtepointe en train de s'assembler. On pourrait même parler avec Michel de Certeau d'un art de la mémoire qui consisterait à développer « l'aptitude à être toujours dans le lieu de l'autre mais sans le posséder, et [à] tirer parti de cette altération mais sans s'y perdre⁷⁶ ». C'est le concept de l'harmonie. Chaque musicien suit sa partition, mais les notes ne se transformeront jamais en pièce si tous les musiciens ne s'écoutent pas; ils doivent constamment être à l'écoute les uns des autres, et ajuster leur jeu à ce qu'ils entendent, pressentent. Le résultat est une musique pleine et imposante d'une beauté insoutenable, et en même temps des dizaines d'êtres humains uniques dans leur interprétation, que je ne me lasse pas de regarder.

L'abricot

Un petit courriel d'Aimée me remet en mémoire une figure de mon écriture que je ne croyais plus croiser : « Il était un temps où tu étais obsédée par le rapprochement entre les mots “Brigitte” et “abricot”. » C'est vrai. Que reste-il de cette époque où les mots avaient une couleur bien précise, où tous les poèmes que j'arrivais à écrire me semblaient si infailliblement sortir tout droit de moi-même que je ne pouvais même pas attendre la fin du cours avant d'en discuter avec Aimée? Tout cela s'est endormi dans les cahiers. Aujourd'hui j'écris sur les murs pour être bien certaine de lier mes mots à mon espace, de m'approprier leur sonorité comme je me suis approprié l'appartement. Pourtant, je pense aux regards un peu embrumés de certains portraits, à leurs couleurs comme mêlées avec le pouce, et je me dis qu'il y a là quelque chose à découvrir, non pas une place à se faire *entre* les teintes, mais

⁷⁵ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁶ *Ibid.*

un espace où il serait possible de laisser tomber un peu les épaules, de s'abandonner à un léger flou, au creux d'un visage ou dans le pli d'un vêtement. Comme dans ces photographies où on ne distingue pas tous les détails, parce que le modèle n'a jamais voulu arrêter de bouger. Maintenant, plus souvent qu'autrement, le doute prend le dessus, et ce n'est pas un doute créateur, un doute qui aurait trouvé sa place dans l'organisation de la pensée et qui lui permettrait d'avancer. C'est un doute ordinaire, un vrai doute, un doute qui vit dans le ventre et non dans la tête, un doute dont je ne parle jamais – *est-ce que cela fait sens pour un autre que moi, est-ce que quelqu'un a envie de lire ce que j'écris, est-ce que quelqu'un va aimer ce que j'écris, est-ce que cela vaut la peine?* Alors je pèse mes mots, je rature, je m'assure de n'avoir jamais rien oublié, je ne veux plus partager. Pourtant cette vulnérabilité, qui s'éprouve toujours en compagnie d'autres visages, est essentielle à l'écriture, car « [s]eul un moi vulnérable peut aimer son prochain⁷⁷. » C'est dans les gestes les plus simples que les hommes acceptent d'être atteints par le visage de l'autre. En tenant la porte à un étranger dans le métro. En offrant un pain aux bananes à une amie dont l'amie vient de mourir. En laissant quelqu'un raconter deux fois la même histoire. Le poète, lui, court le risque de s'effondrer chaque fois qu'il prend la parole, parce qu'il est, avant tout, « un homme qui choisit de parler à d'autres hommes⁷⁸ ». Il n'est pas toujours nécessaire d'écrire de la poésie pour être un poète. La prose, et parfois simplement le fait d'être là, pour quelqu'un, avec quelqu'un, replacent au cœur de la poésie tous ces hommes qui parlent et à qui l'on parle, et rappellent qu'ils sont tous poètes à leurs heures. La prose est ce qui permet à chaque rencontre, à chaque conversation, d'être de la poésie.

Les bijoux

Avant, je ne retirais jamais mes bijoux. Je dormais avec ma montre, ma bague, mes boucles d'oreilles. Maintenant, je retire mes bracelets pour écrire, mes bagues pour jouer de la musique, mes boucles d'oreilles pour lire. C'est peut-être ma façon d'éviter, dans mes

⁷⁷ Emmanuel Lévinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, p. 145, cité par Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁸ Paul Chamberland, « Dire ce que je suis – notes », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965, p. 34.

poèmes, de rester collée à l'anecdote, d'entreprendre sans cesse un monotone voyage de moi à moi⁷⁹, comme si je devais me départir de quelque chose de tangible avant de commencer à écrire, déposer un objet sur la table et repartir plus légère, littéralement. Mais ces objets que je porte habituellement sur moi, que je garde pour qu'ils me gardent, agissent aussi comme des bouées, fixent les limites de l'espace où je peux m'aventurer sans danger. Ils sont « une barrière de protection contre la peur d'être débordé (plus de bords, plus de bornes), de s'affronter à l'*informe*⁸⁰. » Le portrait, le portrait comme un moi encadré, fixé, pointé, circonscrit, remplit le même rôle. Mais l'écriture ne peut avoir lieu dans un espace sans danger. Écrire, c'est toujours prendre un risque. Se dépouiller de soi-même et offrir ce qui reste à quelqu'un qui peut-être n'a pas envie de recevoir ce cadeau. Malgré ce doute, oser, le faire quand même. Lâcher prise, laisser aller. « Le poème est une attente patiente des mots, une main tendue, un appel continu. Un désir ample qui ne s'avoue jamais vraiment, mais qui pousse à exister en dehors d'un monde qui s'impose à nous d'emblée, à exister sous un autre langage⁸¹. »

L'atelier

Nombre de poètes situent leur espace dans les ateliers d'artistes. Est-ce pour reconstruire une vie affectée par le deuil? Est-ce pour nous rappeler qu'un poème est une construction? Ou simplement pour nous rapprocher du travail de l'artisan et mettre en lumière la dimension d'humilité de la poésie? J'écris *humilité* en pensant à tout ce que ce mot contient de pauvreté, de silence et de retrait. Le retrait comme premier atelier. [...] Je me sens toujours dans l'atelier. Je suis continuellement travaillée⁸².

Comme poète, je marche toujours dans les pas de quelqu'un d'autre; j'essaie simplement de porter le regard, mon regard, un peu plus loin. Il ne s'agit pas de faire comme si je n'avais

⁷⁹ Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁰ J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 82. L'auteur souligne.

⁸¹ Karine Girard, « Juste là », dans Le groupe Interligne (dir. publ.), *Atelier de l'écrivain 2*, essai inédit, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2010, f. 3.

⁸² Louise Warren, *op. cit.*, p. 20.

jamais rien vu, mais de persuader mon lecteur que cela mérite encore d'être regardé, qu'il y a encore là quelque chose à voir. Souvent j'ai peur. Je retranscris des citations, parfois des livres entiers à l'ordinateur, je m'enveloppe des mots des autres pour ne pas avoir à affronter les miens, c'est si commun cette peur, personne n'en parle jamais, on écrit des poèmes plutôt, et on se dit entre nous que c'est ce qui nous fait respirer. Mais quand Duras s'installe dans l'écriture et ne veut plus partir, je la laisse faire, je la suis, j'accepte le risque. Je me retire, j'écris sa maison, sa solitude comme s'il s'agissait de la mienne, en espérant trouver dans ses mots une matière qui me parlerait autrement, en espérant entendre ce qui cherche à se dire dans la répétition, l'emprunt, le partage. Je pense aux discussions que nous aurions pu avoir à la cafétéria (d'où me vient cette image? je n'en ai aucune idée, j'imagine toujours Duras dans une cafétéria), et, à mesure que nos mondes s'entremêlent, sa maison de Neauphle-le-Château et ma cafétéria, j'ai l'impression que c'est moi qui m'installe dans une écriture qui me dépasse, mais me pousse aussi à me dépasser. C'est ce que j'appelle l'humilité : accepter de laisser entrer Duras dans mon écriture sans faire semblant que je lui ai volontairement ouvert la porte.

Toujours, quand je joue de la musique, j'ai mal. Parfois aux mains. Parfois au souffle. Parfois à la mémoire. J'éprouve autre chose. La résistance de la volonté, peut-être, cette impression de toucher aux limites de mon écriture. Je ne sais pas écrire la musique; c'est cela qui fait le plus mal. Alors je reviens à la douleur; je m'en souviens avec acuité, c'est une douleur tenace. Je ne sais pas dire la langue que j'emprunte quand je joue de la musique. Je ne sais pas dire les notes. J'écris, des poèmes, des nouvelles, des lettres, et pourtant ce n'est jamais ça. Ce serait mentir de mettre quelque chose d'autre à la place de cette incomplétude que je ressens en cet instant, à écrire ces lignes. Ça pourrait être un beau poème, mais ce serait tout sauf de la poésie. Et si la poésie se trouvait justement au creux de cette incapacité à dire les choses de façon juste? J'ai envie de répondre à l'appel de Novarina. « Nous parlons de ce qu'on ne peut nommer. Très précisément chaque mot désigne l'inconnu. Ce que tu ne sais pas, dis-le. Ce que tu ne possèdes pas, donne-le. Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire⁸³. »

⁸³ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 29.

Bien sûr la poésie se nourrit de désir. J'arrêteraï d'écrire si je ne désirais plus rien. Le désir me fait lever les yeux et regarder quelqu'un sur une scène, qui me regarde aussi, trop longtemps. Parfois la distance est si ténue que l'enchantement se brise, je dois inventer des souvenirs, raconter autrement. Le désir est au plus fort dans l'écriture lorsque les mots apparaissent à l'écran d'ordinateur, lorsqu'on tape et qu'on efface et qu'on va vers. Laisser au creux du poème un nom qui ne sera jamais dit : la façon que j'ai trouvée de retrouver le désir dans le poème imprimé. Ce nom enfoui est le moteur du désir dans l'écriture. Le désir ne passe pas dans l'écriture sans ce nom; sans lui, il se fracasse sur la page et m'abandonne, me laisse désorientée, obligée de trouver des mots pour dire un nom qui de toute façon dans les souvenirs n'est jamais prononcé. « Quand je me suis comparé / à un oiseau ce n'était pas / pour donner du ciel une image / de liberté mais la distance / dont je rêve / en pensant à toi⁸⁴. » J'écoute Catherine lire du Patrick Lafontaine et même si je ne lis pas je manque de souffle. J'ai envie de m'installer dans la distance que cette poésie rythmée comme une parade, aux images parfaitement maîtrisées, propose, pas trop loin, juste assez pour perdre de vue quelques certitudes, peut-être aussi perdre l'initiative, « c'est-à-dire ne plus pouvoir ni expulser ni inclure, ni maintenir l'être aimé à distance ni l'assimiler à ce qu'on sait de lui⁸⁵. » Seulement, pour un instant, demeurer là, et lire mon nom dans la chaleur des mots de quelqu'un d'autre.

Le manque

Claude Louis-Combet place l'origine de l'écriture du côté de la « passion du silence et du vide, au plus profond de la mémoire⁸⁶. » C'est avec cet aspect de l'écriture que la mort de ma grand-mère m'a forcée à renouer. Peut-être les objets entassés au chalet et dans mes souvenirs ne pointaient-ils que ça, cette vacance, ce silence amoureux des mots. Ainsi la

⁸⁴ Patrick Lafontaine, *Homa sweet home*, Montréal, Éditions du Noroît, 2008, p. 77.

⁸⁵ Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁶ Claude Louis-Combet, *op. cit.*, p. 52.

mémoire, instance de la définition et de l'ancrage, me permet-elle non pas de contrer la mort, mais d'y survivre, d'aller vers elle, seule, d'un pas sûr et pourtant attentif à ne pas accélérer, à ne rien forcer. La solitude c'est aussi ça. Ne plus entendre sa propre voix. Mais c'est à partir de ce silence que l'écriture travaille : « Le mot scintille, irradie et miroite : il n'enclot pas la chose d'un périmètre voulant l'appréhender et ne va pas pour la saisir; il sait qu'il ne contient ni le sens ni la chose, mais qu'il l'appelle, l'évoque, fait résonner tout l'espace de son manque⁸⁷. » J'écris parce que les mots ne me viennent pas; je continue à écrire pour me rappeler que même lorsque les mots s'offrent à moi, ils ne sont jamais acquis, ils ne sont pas ma chasse-gardée, pas plus que les objets, d'ailleurs. J'apprends à me laisser aller à l'impuissance, j'essaie de « manier désormais tous les objets avec précaution; [je] ne [m]e précipite plus sur chaque objet comme si celui-ci [...] était [d'emblée] adéquat⁸⁸. » Les mots, les choses ne travaillent pas pour moi; c'est moi qui travaille pour eux.

Certains matins, quand je me réveille, j'arrive à lire, sans mettre mes lunettes et dans un éclair fulgurant qui me laisse toujours étonnée et perplexe, l'heure sur le cadran. Quand j'essaie de reproduire le phénomène, j'y arrive, mais je dois plisser les yeux jusqu'à ce qu'ils ne soient plus qu'une fente, ou utiliser mes mains comme des jumelles. On pourrait comparer tout cela à la poésie, je crois. Elle apparaît quand on s'y attend le moins, et travaille étroitement avec une certaine notion de distance. Il n'est pas ici question d'inspiration tombée du ciel, ou peut-être si, finalement, mais qui ne durerait qu'une seconde, et dont je ne me souviens pas toujours très clairement, puisque souvent, cet instant est noyé dans la multitude des instants intéressants qui font le quotidien. Le plissement des yeux, les mains comme des jumelles, le travail, bref, permet de répéter l'expérience et d'arriver enfin à voir. Le fait que cette expérience s'inscrive dans le quotidien ne dispense pas de s'interroger sur elle, il demande seulement, encore une fois, une humilité, celle de poser un regard toujours renouvelé, jamais satisfait sur ce qui m'entoure, l'humilité aussi de regarder *d'abord* les choses, pour ensuite lever les yeux et contempler ce qui se trouve au-delà d'elles, ce qu'à chaque jour elles pointent subtilement dans l'attente de mon regard.

⁸⁷ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁸ Max Picard, *op. cit.*, p. 20.

Le visage

Certains visages apparaissent dans ma vie comme des bleus sur la peau : changeants, surprenants, je ne me lasse pas de les regarder. Ils ont leur vie propre qui s'imprime sur mon corps, ils se tiennent à la frontière, entre la matérialité de la vie (les objets qui blessent) et l'être (le corps qui marque). Le visage humain se révèle toujours de façon inattendue, brève et fulgurante. Il nous apparaît encore plus complètement lorsqu'il n'est pas encore là. « Même disponible, même à portée de caresse, le visage aimé *manque*, et ce manque est la *merveille* de l'altérité. Présent, l'Autre reste toujours *prochain* (toujours à venir, tel un rendez-vous sans cesse ajourné)⁸⁹ ». C'est aussi la merveille de l'attente. « Le français le dit : "Nous ne nommons pas les choses, nous les appelons."⁹⁰ » Pour Lévinas, autrui n'est pas regard, mais visage, un visage qui, au lieu de me rassurer, me reconforter, me demande toujours quelque chose.

[L']œil revient toujours bredouille du visage de l'Autre; celui-ci se retire des formes qu'il prend, il déjoue la représentation, il est la contestation perpétuelle du regard que je pose sur lui. « La manière dont se présente l'Autre, dépassant *l'idée de l'Autre en moi*, nous l'appelons, en effet, visage. Cette *façon* ne consiste pas à figurer comme thème sous mon regard; à s'étaler comme un ensemble de qualités formant une image. Le visage d'Autrui détruit à tout moment, et déborde l'image plastique qu'il me laisse, l'idée à ma mesure [...] l'idée adéquate. » [...] Il y a toujours en l'Autre un surplus ou un écart par rapport à ce que je sais de lui. Cette démesure, cet excès constant de l'être visé sur l'intention qui le vise, a nom visage. « Rencontrer un homme c'est être tenu en éveil par une énigme⁹¹. »

Le portrait, même s'il n'est jamais facile à regarder, peut au moins être retourné. Ce n'est pas le cas du visage. L'énigme qu'il contient, la question qu'il me pose, je ne cherche pas à lui donner une réponse dans l'écriture. J'essaie de résister à la tentation de la circonscrire, de l'enfermer dans une vérité qui se voudrait souveraine, rassurante. J'essaie seulement de

⁸⁹ Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁰ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 24.

⁹¹ Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 30. Les deux citations de Lévinas sont tirées respectivement de *Totalité et infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, p. 21, et de *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1974, p. 125.

l'entendre, de l'écouter. Le visage ainsi continue son voyage aux côtés de l'écriture. L'un et l'autre jamais assimilables, toujours inadéquats.

La délivrance

Aujourd'hui je suis ici, dans un nouvel appartement. « *Ici* : où nous sommes prisonniers des mots et délivrés par la parole, prisonniers de l'espace et délivrés par la respiration, prisonniers du temps et délivrés par la mémoire⁹² ». Pendant que je replace les portraits sur le mur, je fais résonner leurs noms dans l'espace, Isabella, Cocteau, les femmes de Schiele, les ballerines de Degas, la gitane de Louis Kronberg, et ce simple appel jette sur leur visage une ombre nouvelle, comme si dans une chorégraphie lente et belle s'opérait un échange, comme si c'était eux, cette fois-ci, qui reprenaient leur souffle, après me l'avoir prêté un instant. Car « [t]out ce qui prétend être là comme du réel apparent, nous pouvons l'enlever en parlant. Les mots ne viennent pas montrer des choses, leur laisser la place, les remercier poliment d'être là, mais d'abord les briser et les renverser. [...] Les choses que nous parlons, c'est pour les délivrer de la matière morte⁹³. » Même la jeune femme de Rembrandt, visage imposteur sur mon mur, qui d'habitude me rappelle que la rencontre, la vraie, ne se force pas, me semble aujourd'hui plus légère, plus clément. C'est une petite blessure que je laisse sur le mur, comme Duras laisse l'erreur au creux du livre. Elle me permet de « maintenir ouverte la question de l'Autre⁹⁴ ». Installée dans cette erreur, je ne suis plus inconfortable comme dans des jeans trop serrés, décalée, toujours sur la pointe des pieds; je tends la main, j'écris, je touche le vide, je trouve un second souffle.

⁹² Valère Novarina, *op. cit.*, p. 31.

⁹³ Valère Novarina, *op. cit.*, p. 16-17.

⁹⁴ Alain Finkielkraut, *op. cit.*, p. 188.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages de référence

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, 215 p.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, 281 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, 289 p.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot et Rivages, 2002, 293 p.

BLANCHOT, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, 187 p.

BRASSARD, Denise, « Entretien avec Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. XXXI, n° 93, printemps 2006, p. 15-30.

BRAULT, Jacques, *Au fond du jardin*, Saint-Hyppolyte, Éditions du Noroît, 1996, 140 p.

_____, *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994, 202 p.

_____, *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, 250 p.

_____, *Ô saisons, ô châteaux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1991, 149 p.

CHAMBERLAND, Paul, « Dire ce que je suis – notes », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965, p. 33-42.

CLICHE, Anne Éline, « “Ô ton visage comme un nénuphar flottant” (thème et variations) », *Intermédialités*, n° 8, automne 2006, p. 135-152.

DE CERTEAU, Michel, *Arts de faire – L'invention du quotidien*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1990, 350 p.

DESAUTELS, Denise, *L'œil au ralenti*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007, 222 p.

DESJARDINS, Lucie, « De la “surface trompeuse” à l'agréable imposture. Le visage au XVII^e siècle », *Intermédialités*, n° 8, automne 2006, p. 53-66.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, 170 p.

_____, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, 209 p.

DORION, Hélène, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003, 85 p.

DUFRENE, Thierry, *Giacometti, Genet. Masques et portrait moderne*, Paris, Éditions l'insolite, 2006, 96 p.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 125 p.

FERRARI, Federico et Jean-Luc NANCY, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, 97 p.

FINKIELKRAUT, Alain, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1984, 200 p.

GIRARD, Karine, « Juste là », dans Le groupe Interligne (dir. publ.), *Atelier de l'écrivain 2*, essai inédit, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2010, 15 f.

LÉVINAS, Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, 270 p.

_____, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1974, 236 p.

_____, *Totalité et infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, 298 p.

LOUIS-COMBET, Claude, *Du sens de l'absence*, Paris, Éditions Lettres Vives, coll. « Nouvelle gnose », 1985, 61 p.

MAULPOIX, Jean-Michel, « L'expérience poétique », *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 53-59.

NANCY, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, 91 p.

NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L éditeur, 1999, 181 p.

PICARD, Max, *Le visage humain*, Paris, Buchet / Chastel, 1962, 175 p.

POMMIER, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1998, 508 p.

PONTALIS, J.-B., *Fenêtres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 173 p.

RABATÉ, Dominique (dir. publ.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 162 p.

RÉGIMBALD-ZEIBER, Monique, *L'image manquante. Carnet 1*, Montréal, Éditions les Petits carnets : Galerie de l'UQAM, 2005, 95 p.

RILKE, Rainer-Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, 223 p.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1999, 367 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, 207 p.

VILLENEUVE, Johanne, « Figuralité et envisagement. Introduction », *Intermédiatités*, n° 8, automne 2006, p. 9-11.

WARREN, Louise, *Bleu de Delft*, Montréal, Typo, 2006, 129 p.

2. Œuvres

CAMUS, Albert, *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, 1958, 125 p.

LAFONTAINE, Patrick, *Homa sweet home*, Montréal, Éditions du Noroît, 2008, 89 p.

TURCOTTE, Élise, *La voix de Carla*, Montréal, Leméac, 93 p.

VAN SCHENDEL, Michel, *Quand demeure*, Montréal, l'Hexagone, 2002, 84 p.